ISSN 01306936

№ 1-2, 2003 (283-284)
січень-квітень

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. Т. ШЕВЧЕНКА
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОЛОГІВ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№1-2
2003

Рік заснування 1925
Виходить раз на два місяці

У журналі

З історії науки та культури

ßÂÎÐÍÈÖÜÊÈÉ Äìèòðî — Як святкували запорожці Новий Рік — 3
ÂÎÇÍßÊ Ìèõàéëî — Давньоукраїнська поезія різдвяних свят: коляди і вертеп — 5
ÌÅÄÂÅÄÈÊ Þð³é — Михайло Возняк - дослідник давньоукраїнських псальмів і кантів — 10
ÊÀ×ÊÀÍ Âîëîäèìèð — Анатоль Вахнянин і його роль у розвитку культури Західної України — 15

Наука і сучасність

ÄÌÈÒÐÅÍÊÎ Ìèêîëà — Перспективи видання фундаментальних фольклористичних праць Інституту ім.М.Т.Рильського НАН України — 25
ÁÀËÓØÎÊ Âàñèëü — Концепція етногенетичних ніш і її значення для вивчення походження народів світу — 29
²ÂÀÍÈÖÜÊÈÉ Àíàòîë³é — Дослідниця багатств українських народних пісень і дум — 35

Митець і народна творчість

ÊÎÂÀËÜ×ÓÊ ²ãîð — Вишиті ікони Дмитра Блажейовського — 39
ÊÎÂÀËÜ×ÓÊ Îñòàï — Митець, народознавець і педагог Василь Кричевський — 42
ÍÎÂÎÑÀÄ Ìàð³ÿ — Українська пісня в живописі Антона Монастирського — 46

Вам, учителі

ÌÀËÀÍÞÊ ªâãåí — Легендарний подвиг героїв Крут — 50
Ï'ßÒÀ×ÅÍÊÎ Ñåðã³é — Із спостережень над текстом "Плачу Ярославни" в "Слові о полку Ігоревім" — 58

Редакція не завжди погоджується з думками авторів статей

²íäåêñ 74328

Àäðåñà ðåäàêö³¿:

01001 МСП, Київ-1,
вул. Грушевського, 4,
тел. 229-50-29

Свідоцтво
про державну реєстрацію
друкованого засобу
масової інформації.
Серія КВ. № 649 від 25. 05. 94.

Здано до набору 31. 10. 02
Підписано до друку 10. 01. 03
Формат 210 x 297/8
Уч. -вид. арк. 16
Наклад 850 прим.

Розвідки і матеріали

ÎÃ²ªÍÊÎ ²âàí Княгиня Янка - засновниця першої дівочої школи художніх ремесел у Києві ... 63

ËÅÁÅÄªÂ Ãåîðã³é Визначний український зодчий ХХ століття ... 70

×ÅÐÍÈ×ÊÎ ²ãîð Український народний театр кінця XIX - поч. ХХ століття ... 75

Нариси і етюди

ØÐÀÌÊÎ Áîðèñ Більське городище на Полтавщині ... 83

ÊÎÏÐÈÂÀ Àò³ëà Угорські вишивки на території Закарпаття ... 87

ÏÎÆÎÄÆÓÊ Äìèòðî Космач - унікальне українське село на Гуцульщині ... 91

ÏÀÂËÈ×ÊÎ Äìèòðî Космач ... 97

Трибуна молодого дослідника

ÌÎË×ÊÎ Óëÿíà Фольклорні джерела музичної спадщини Нестора Нижанківського ... 99

ÒÅÌ×ÅÍÊÎ Àíäð³é Категорії часу в народній медицині українців ... 106

Огляди і рецензії

ÂÅË²ÃÎÖÜÊÀ Í³íà Дослідження про Київський музей народного мистецтва ... 113

ÊÎÐÁÀ× ²âàí Альбом “Духовні скарби Чернігівщини” ... 115

Бібліографія праць з народознавства ... 116

Хроніка

ÄÎÂÆÅÍÊÎ Ãàëèíà Новознайдені малюнки О.Кульчицької ... 125

ÊÎÂÀËÜ-ÔÓ×ÈËÎ ²ðèíà Міжнародна наукова конференція етнологів ... 125

ЯК СВЯТКУВАЛИ ЗАПОРОЖЦІ НОВИЙ РІК

Äìèòðî ßÂÎÐÍÈÖÜÊÈÉ

Поділ землі і вибір старшини відбувались у Запорожців 1-го січня (церковного) кожного Нового Року.

Ще кілька днів перед Новим Роком дальші козаки, що жили на зимівниках, на річках, на озерах, чи степах та працювали там, — хто господарив, хто ловив рибу, хто полював, — всі спішили до Січи.

В самий день Нового Року вони вставали дуже рано. Вмивалися, вбиралися в найліпшу одіж — в "матеріальні" квітчасті жупани, червоні черкески з довгими вильотами, чоботи-сап'янці, високі шапки, мережані шовкові пояси, озброювались шаблями, пістолями, кинджалами, ятаганами, і спішили на відгомін дзвонів в Січову церкву Покрови Пресвятої Богородиці.

В церкві вони слухали спершу Утрені, а опісля Обідні (Служби Божої), котру в них правили все два священики, ченці (монахи) київського Спасо-Преображенського Межигірського монастиря.

Від тих священиків вимагали особливої прикладності життя і красномовності в проповідях. При ченцях було два диякони з дуже добрими голосами, два дяки, паламар і цілий хор співаків старших і молодших, що вчились писати і співати в Січовій школі і жили на осібних товариських правах — незалежно від загальної Січової управи.

Ввійшовши в церкву, козаки ставали на осібних місцях: старшини за так званими бокунами, або стадіями; прості козаки довгими рядами один за одним серед церкви. Хвалу Богу відправляли вельми врочисто.

Коли священик читав Євангеліє, козаки бралися за руків'я своїх шабель і виймали їх до половини з піхов на знак, що готові битись за Слово Боже з невірними народами.

Коли скінчилась Хвала Божа, козаки розходились з церкви по курінях, щоб пообідати. Тут вони молились "перед образами", поздоровляли один одного з святом, потім здіймали з себе на часок коштовну верхню одіж і садовились за стіл, званий сирним, лишаючи курінному отаманові місце в куті під образами, де висіла перед образом невгасаюча лампада (лампа) і стояли бляшанки, щоб кидати в них гроші.

Пообідавши чим Бог дав — тетерею, щербою, риб'ячою юшкою; рибою, а іноді і дичиною, рідко галушками, а ще рідше варениками, і випивши ради великого свята пива і меду, козаки вставали з-за столів, молились Богу, дякували отаманові курінному, кухареві, один одному, кидали по одному, інколи (деколи) по два, по три шаги (гроші) в бляшанку на купно їжі на найближчу днину, й опісля виходили на майдан на військову раду.

Тут кошовий отаман наказував військовому довбушеві (тарабанщикові) взяти довбеньки і йти до церкви, де переховувались військові клейноди (дорогі, важні речі); казав винести з неї литаври (барабани) і бити в них, щоб зібрати козаків на раду. І довбуш бив в них спершу раз; на цей звук спішили козаки, як пчоли, на вічевий майдан, що був вирівняний, висипаний піском, обставлений навколо, наче підкова — 38-ма курінями (будинками, де жили козаки). Він кінчався в полудневім боці Січовою церквою, з осібною при ній дзвіницею, що заступала башту.

Довбуш входив знов в церкву, брав великий стяг (прапор) і корогву і виносив на майдан, ставив коло церкви і знов бив в литаври два рази.

Тепер виступала на майдан Січова старшина і кошовий отаман, військовий суддя, військовий осавул, 37 курінних отаманів, кожний із знаком своєї гідності: кошовий — з великою булавою, суддя — з великою срібною печаткою, писар — з пером і срібним каламарем (посудиною на чорнило, на атрамент), осавул — з малою палицею. Довбуш, побачивши старшину, віддавав їй честь б'ючи в литаври.

Вся старшина йшла з відкритою головою (без шапок), підходила до столика на середині, клала на нього свої шапки. Потім ставали в ряд один побіч другого по старшині

своїх урядів і кланялись на всі чотири боки зібраному славному низовому товариству.

Товариство також з відкритими головами ставало за курінними отаманами навколо церкви. На поклони старшини відповідали поклонами.

Невдовзі з'являвся на майдані священик, і поки почалась рада, служив (правив) церковну Службу (Молебен). По відправі кошовий отаман оповіщав, над чим будуть радити.

— Панове молодці! У нас тепер Новий Рік; треба нам по старому нашому звичаю зробити між товаришами поділ річок, озер, полювання і риболовлі.

— Та треба, треба! Будемо ділити, як від давен-давна...

Військовий писар заздалегідь розписував на карточках всі речі, призначені до поділу, перемішував їх, і зазивав курінних отаманів підходити до шапки і розбирати карточки. А що якому куреневі припало, тим він володів через цілий рік.

Так ділилася вся земля Запорожців від устя ріки Самари до верхів'я ріки Конки, і від частини Дніпра, де пороги, до устя Буга.

Як поділ скінчився, довбуш знов бив в литаври і козаки знов прибували, інколи до 5000 людей. Кошовий отаман знов звертався до Січового товариства:

— Панове молодці! У нас сього дня Новий Рік. Не схочете ви, як то велить старий звичай, перемінити старшину і замість неї вибрати нову?

Коли товариство було вдоволене своєю старшиною, то відповідало:

— Ви добрі пани, і пануйте ще над нами.

Тоді кошовий суддя, писар й осавул кланялися козакам, дякували за честь і розходилися.

Коли ж товариство не було вдоволене старшиною, тоді визивало кошового, щоби відніс свою булаву до стягу і положив на шапку.

Кошовий слухав волі козаків, клав булаву на шапку, кланявся і йшов до свого куріня. Подібно робили суддя, писар й осавул. Коли ж котрий з них подобався козакам, то кричали, щоби не відходив.

Увільнивши старшину, товариство жадало звітів — та рідко було, щоби старшина в чім провинилася.

Починався вибір. При тім ані курінні отамани і ніхто з старшини не мали ніякого голосу. Звичайно бували спори — кожний курінь клав свого кандидата на кошового отамана. Кандидати, яких імена викликували, зараз відходили до куренів, щоби особистою участю не помагати своєму виборові.

Коли вкінці всі згодились на одного, тоді вибирали 10 козаків, або й більше, щоби йшли до куріня, де був вибраний, сповістили волю товариства і просили прийняти уряд.

Коли ж вибраний змагавсь та випрошувавсь, то ведуть його силою попід руки і приговорюють:

— Іди, іродів сину, бо нам тебе треба; ти тепер наш батько, ти будеш у нас паном.

Коли приведуть, то вручають булаву і виявляють волю всього війська, щоби він був кошовим. Вибраний два рази зрікається вибору, бо так каже звичай, а за третім зазивом бере вже булаву.

Тоді військо приказує довбушеві вдарити в литаври на честь новому кошовому отаманові, а старші січовики підходять і сиплять на голову нововибраного піску, або й болота, коли є, на знак, щоби він не забував про своє походження і не вивищував себе понад товариство. І казали:

— Будь, пане, здоровий та гладкий! Дай тобі Боже лебединий вік, а журавлиний крик.

На подібний лад вибирали суддю, писаря і осавула, і курінних отаманів.

Коли скінчиться вибір військової старшини, тоді забирають з майдану всі військові знаки, що означають власть. І все змінюється. На майдан виходять співаки та музики, привозять гори бубликів (обарінків), цілі вози риби, ковбас, сала і ще чого на рахунок вибраної старшини — і починається широка забава (гульня) в цілій Січі та на козацьких слободах... Тут дзвенить кобза, там сопілка, там бубон чути, а там пісню співає сотня січових школярів.

Та й козаки чого вже не доказують, яких штук не видумують...

Так святкували козаки Запорожці Новий Рік.

ДАВНЬОУКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ РІЗДВЯНИХ СВЯТ: КОЛЯДИ І ВЕРТЕП

Ì èõàéëî Â Î Ç Í ßÊ

Зразок найдавнішої коляди "Предвічний родися пред літи" зустрічається в одній із старих збірок українських коляд на кількох аркушах рукописної "Тріоди" в Національному музеї у Львові в роках 1661-1680 з припискою: "Тиє пѣсни набожниє внесениє в богоспасаємий град Старую Сол и начертаниє многогрѣшним Теодором Рясновским, родичом з Дунаєва спод Рогатина". Ця збірочка набожних пісень цікава з трьох поглядів. Вона свідчить, що від початку на українському грунті існували паралельні тексти набожних пісень у церковнослов'янській і наближеній до народної мові, що поширювалася набожна пісня на українському грунті із заходу на схід і що такі твори популяризувалися під час ходіння "зі звіздою і вертепом". Коляда, основана повністю на апокрифічній легенді, зливалася з давнішою від неї колядкою.

Ось зразок початку і закінчення ще однієї з найдавніших наших коляд українською мовою:

Кроль з Емпѣру к нам приходит,
Богъ от Дѣвы гди ся родит:
з небес ступив...
до нас ступивъ
на земниє крає...
... триумфуймо,
поступуймо
вси весолим крокомъ.

Останні слова вказують, що пісню співано при ходженні зі звіздою або й вертепом. Її запис віднесено до 1667 року.

Коляди наївного типу. Це зразки, що потрапили в "Богогласник" — антологію української набожної пісні кінця XVIII ст., зокрема коляди "Дивная новина", "Предвѣчный родилъся подъ лѣти", "Новая радость свѣту ся зъявила), "Нова радость стала, яка не бывала", "Небо и земля нынѣ торжествують" тощо. Наскільки відомо, виходячи з досі опублікованого матеріалу, коляди такого наївного типу спочатку переважали. В їх основу покладено, як правило, євангельське оповідання, відзначаються вони простотою укладу й тону та разом з тим теплим почуттям. Епічний елемент в них переважає, а догматичні категорії тільки доповнюють і висвітлюють головне оповідання.

"Бог предвічний". Перлиною між нашими наївними колядами вважається дуже популярна в Галичині "Богъ предвѣчный".

Він прийшов у світ, щоб увесь його люд потішився. Про це напередодні повідомив небесний посол-ангел пастирів, убогих вівчарів. Про трьох царів згадано тільки у формі запитання: "Тріє цари, где идете?" Щоб не вносити дисгармонії в радісний настрій, вони відповідають:

Мы идем въ Вифлеєм,
вѣнчуєм зъ покоєм,
повернемся.

Строфа сучасного тексту коляди про те, що царі повернули іншим шляхом, це, імовірно, пізніша вставка, бо її нема в первісному тексті, який зберігся з кінця XVIII ст. Тут згадана потреба втечі Йосипа й Марії з Ісусом:

Іосифу ангел мовил,
з Дитятком, з Маткою,
зъ быдлятком, з ослятком
бы ся хранилъ.

Догматичного елементу в коляді небагато. Поза величанням Бога предвічним на початку коляди, хіба ще оця строфа:

Людскость зъ бовством въ єдном чину
ангели хвалили,
Христово славили
нарожденя.

При звеличенні Христового приходу на світ не бракує й пастирів:

Пастыріє выгравают,
якъ Богу и пану,
благъ вѣчных гетману,
дары дают.

Останні три строфи закликають і людей завжди віддавати Богові честь, славу та спів, славити його та просити милосердя для себе.

Тріумф убогості. Залюбки підкреслює коляда, що бідні вівчарі випередили трьох царів вклонитися тому, хто народився в убогій стайні чи шопці, бідніший від найбідніших на землі, бо лежить на сіні

и зимно терпить; створитель дрижитъ,
которій въ руках свѣтъ держить.

Убога проста людина відчуває, що свято народження Христа — це одночасно її свято, апофеоз убогості, зрівняння її з верствами, які, може, й за людину її не мають; не тільки зрівняння, а й вивищення, бо чудо втілення й відкуплення відбулося в її обставинах, в її становищі та скромних умовах життя.

Націоналізація в колядах. Народження Христа є тільки тлом, а на цьому тлі змальовані картини українського сільського життя. Це не якісь східні народи: араби, турки чи євреї поспішають до стайні чи шопи, коли їх збудили ангели, це йдуть із дарунками справжні українські парубки:

Кладут булку і гомулку,
а до того масла много
із ягням пред Дитям.
Потом грали во кимвали,
во свиріли і сопіли,
співали, плясали.

Так змальовує сцену з пастирями коляда "Нині, Адаме, возвеселися", а в прегарній коляді "Цвіт мисленний днесь ся родит" сцена з пастухами представлена простою, сердечно-щирою й поетичною промовою:

Пастиріє там приспіли,
Бога в плоти гди узріли,
яко Творца витают,
честь от сердца воздают:
"Прийми віру
за офіру,
преблагий Боже.
Болше не може
пастирь дати
з подлой хати
кромі ягняти".

Перенесення вифлеємського сценарію в Україну, в її сільський світ із його звичаями й обставинами, почуваннями та способом мовлення надає нашим колядам високої літературної цінності без огляду на те, чи були вони оригінальними в українського поета, чи наш поет мав готові зразки в західноєвропейській, зокрема польській, коляді. А коли переніс поет віфлеємський сценарій в українські обставини, мусив уявляти собі по-своєму різні моменти, згадані в Євангелії, й творити на підставі того, що знав і бачив, словом, переносити свій власний світ у коляду й націоналізувати її щоразу так, що світський елемент переважав.

Характер коляди. З цим тісно пов'язані її форма й характер. Характер неодмінно ідилічний, але у формі однієї коляди переважає оповідання й опис із епічним елементом, у формі другої зустрінеться діалог двох і більше осіб із вкрапленням якогось драматичного елементу. Наскрізь драматична стара коляда XVII ст. "Не плач, Рахиле", без сумніву, тісно пов'язана з різдвяною драмою, тоді як коляда "Согласно співайте" — з вертепом. Коляда "Не плач, Рахиле" складає діалог, де Рахиль плаче за своїми дітьми, яких повбивав Ірод, а співець втішає її. Так само є коляди, наближені своїм змістом і характером до різдвяних віршів. Коляди цього роду залюбки використовують тему гріха прабатьків і прогнання їх із раю. Імовірно з XVII ст. походить коляда, будова якої нагадує давніший історичний вірш "Ой ріко Стиру" й улюблену форму різдвяного й великоднього вірша.

Ця коляда починається:

Гди Богъ Адама створилъ руками во образъ славы єго,

дал єму жену на имя Єву з ребра боку лъвого.

Обіцяв йому, що зазнаватиме в раю розкоші з жінкою, але заборонив торкатися одного дерева.

А врагъ злослывій, а не жичливый такъ Єву намовляєтъ:

"Озми яблоко, моя коханко", такъ си изражаєтъ.

Згрішила Єва, згрішив за нею й Адам.

Творецъ приходитъ, до ныхъ говорытъ, на Єву поглядаєтъ.

Адамъ стенаєтъ, слезы выливаєтъ, на Єву поглядаєтъ.

Рече Богъ женъ: "Кто ти повелъ древа ся дотикати?"

Єва, стенаєтъ, слезы виливаєтъ, на змыю поглядаєтъ.

Коляда закінчується тим, що Бог проклинає змію.

Інша коляда, на ту ж тему й так само побудована, закінчується вигнанням Адама з раю та призначенням йому обробляти землю. На таку ж тему є тепер гарна популярна коляда "Ходить Господь по раю".

Коляди з перевагою догматичної рефлексії. За західноєвропейським прикладом у Західній Україні почато співання коляди в церкві, де вимагалися строгість і стриманість у змалюванні реалістичних рис, ніж поза церквою, допускаючи дві-три побутові рисочки. Вийшовши з церковних кіл і призначені для церкви, коляди віддавали перевагу догматичній рефлексії. Їх автор мусив користуватися набутками християнської теології, твердо стояти на догматичному ґрунті, його уява не сміла йти непротореними стежками, вживати невживаних у церковному богослужінні порівнянь і поетичних прикрас. Внаслідок цього холодне догматизування й тим самим риторика брали гору над вільною поетичною творчістю. Тільки в небагатьох випадках, де наша коляда черпала зміст просто з євангельського оповідання, де автор прибирав це оповідання в легку спопуляризовану форму й "... де дійсно релігійний настрій і глибоке чуття автора здужали перетопити ті далекі від себе елементи в одну органічну цілість, — каже Іван Франко, — там тільки ми одержали пісні дійсно зразкові, твори високої поетичної стійності, яких не постидалась би жодна література на світі й котрі сміло можуть видержати порівняння з найкращим, що тільки є на полі християнської гімнології, твори, котрі справедливо й по заслузі здобули собі серед народу таку широку популярність і не втратять її доти, доки серед того народу тривати буде тепле чуття релігійне й прив'язання до своїх гарних та поетичних звичаїв та обрядів".

Зразок коляди догматичного типу. До найкращих коляд догматично-релігійного типу належить коляда "Богъ натуру". Бажаючи врятувати натуру, себто людину, народжену під прокляттям первородного гріха, й посадити її в небесному Сіоні, зійшов сам Бог і став у всьому схожим на нас, але, незважаючи на це, залишився Богом. Це така таємниця, якої не можна усвідомити й дослідити, й автор сходить із догматичної висоти та закінчує строфу закликом до Богородиці повивати й годувати грудьми своїми Сина. Цей заклик, що логічно не дуже в'яжеться з попередніми абстрактно-догматичними висновками, відсвіжає почуття співця та слухача коляди, уводить його в теплий і близький йому світ родинного життя, й завдяки цій, зробленій часом навіть незручно й неартистично, домішці наївної поезії до рефлексійної здобували коляди цього типу популярність. Можна додати, що будова й арія коляди "Богъ натуру" так нерозривно сплітаються, що підказують думку, ніби її автором і композитором була одна й та сама особа. Певно, це можна сказати про більшість коляд, наприклад, про дуже гарну коляду "Радость нам ся являє".

Культурне значення коляди. Таким чином, із складних причин і обставин виплив характер коляд, який зробив їх не тільки важливим релігійним чинником, засобом поширення віри й побожності, а й моралізаційним і цивілізаційним. Урочиста й радісна коляда (взяти б хоч гарну коляду "Вселенная, веселися") несла в українську хату радість і теплий настрій, що впливав на уяву й підносив дух до висот ідеальних бажань і праг-

нень. Із релігійного боку це справляє сильне враження на людей палкої віри, коли сотні й тисячі зібраного в церкві народу з захопленням виспівують ті справжні перли церковної поезії, якими є коляди. З церкви від носіїв зірки й вертепу дісталися вони до хат, де з не меншим захопленням виспівують їх родини й досі в західноукраїнських землях.

Вертеп, з яким ходили студенти, бурсаки, пиворізи, а далі ремісники й інша молодь по хатах найзаможніших господарів, це великий, у два аршина з вершком високий і півтора аршина широкий, дерев'яний короб, зроблений із тонких дощечок і картону. Короб поділений на два поверхи. Горішній представляв Вифлеєм. Тут відбувалися тільки духовні події, пов'язані з Різдвом, сцени з ангелами, трьома магами, пастухами тощо. У долішньому поверсі посередині стояв трон Ірода, а збоку висів дзвінок, у який дзвонив паламар. Підлога застелена хутром, щоб не було видно щілин, які розходилися на всі боки й по яких виконавець виводив ляльки на сцену та водив їх, куди треба було, тримаючи за дріт. Виконавець, схований за задньою стіною короба, говорив за ляльок різними голосами, відповідно до ролей дійових осіб. Крім того, при виставі бував за сценою хор, що співав молитви й духовні канти, а також музика зі скрипкою, під яку співали й танцювали ляльки.

Зірка. Разом із вертепом носили звичайно й зірку. Це ліхтарня з грубого паперу, від якої відходить шість великих рогів або променів на всі боки; сама ліхтарня закріплена на високій жердці непорушно, а промені крутяться довкола осі з допомогою блока та протягненого від нього шнурка. На одному боці ліхтарні намальоване людське обличчя або сонце, на другому — поклоніння магів або щось подібне. Всередині вставлена свічка, яка освітлює як усі фігури, так і цілу ліхтарню. Носії зірки співають коляди. В Західній Україні у містечку Стара Сіль співано при ходженні із зіркою ще до 1680 р. таку пісню:

Ангели, співайте,
честь Богу отдайте.
І ми с пастирми спішімо,
уклонне Бога приймімо.
Пророци пророкли,
честь Богу принесли,
же ся рачил народити,
з нами на земли прожити.
Скочми за звіздою
зо всею дружиною,
где світлость луча сіяет і т.д.

Шопка. З вертепом не слід плутати польських ясельок, де ляльки нерухомі і утворюють якийсь малюнок. Був загальний звичай у Західній Європі ставити по церквах на Різдво Христове ясла з ослом і волом. Нашому вертепові відповідає польська шопка. В польській вертепній драмі був танець вояків і селянок, з'являвся і український козак, виводився карпатський горянин і виступав єврей, що вмів кожного обдурити, але сам потрапляв у кігті чорта. Таким чином, інтермедійна частина польської вертепної драми — це низка не пов'язаних між собою сцен, де виступали перед публікою різні типи з найближчого оточення із збереженням характерних прикмет їхньої мови, манери та своєрідних поглядів, словом, оригінальна панорама племен, мов і станів.

Ляльковий театр у пропаганді християнства. Вертеп — це різновид лялькової вистави. Батьківщиною її був Єгипет. Створювалася для розваги, без якогось зв'язку з релігією. Одначе з часу поширення християнства серед європейських народів і в середніх віках почав ляльковий театр помалу набирати й дещо іншого характеру, не перестаючи виконувати й свої раніші обов'язки. З допомогою ляльок почало християнське духовенство знайомити своїх нових вірних з найголовнішими подіями євангельських оповідань. Вже в IX ст. у Римі був звичай ставити на Різдво Христа ясла з постатями Ісуса, Марії, Йосипа й інших; головною була постать Діви Марії й від неї почали називатися такі постаті маріонетками, а пізніше й цілий ляльковий театр — маріонетковим, без огляду на те, чи він був церковного, чи світського змісту. В XVII ст. почалася нова доба лялькового театру. На нього з'явилася мода: спочатку забавлялися ним на дворах усяких визначних людей, а потім він перейшов і в народні маси. Як окрема галузь лялькових вистав, з'явився вертеп із духовною частиною й вертепною драмою в Західній Європі не раніше XVI ст., а звідти перейшов у XVII ст. в Польщу й на Україну.

Український елемент у шопці. Український вертеп має аналогію в польській шопці й білоруській бетлейці. Серед народів, що виступають у світській частині шопки, був і представник смаглявих українців, а в її побутові сцени проникав також український елемент: дячок торгувався за дзвін по душі покійника. Інша сценка змальовувала п'яного селянина, що, вертаючи додому, на різні лади присікався до жінки, щоб її побити, але вона виконувала всі його примхи. Нарешті велів постелити собі спати надворі, вклався й, дивлячись на небо, вказав на Велику Ведмедицю, що має на Україні народну назву Віз, та запитав, як вона називається. Почувши слово "віз", розгніваний селянин кричав: "То я тобі собака, що мене під возом спати кладеш?" й починав бити свою жінку.

Документ популяризації вертепу. Немає даних визначити час, коли вертеп з'явився в Україні, а щодо території — дотеперішні дослідження стверджують, що вертеп з'явився найперше в Західній Україні. Псалом на Різдво Христа в копії 1738 р. (опублікував Франко) свідчить про велику популярність українського вертепу вже наприкінці XVII ст. На звістку про народження Христа збирається довжелезна черга пар людей для привітання новонародженого й несуть різні подарунки Христові. Останні — це звичайна річ у різдвяних драмах, вертепі, діалогах, віршах і колядах; тут і там можна говорити про вплив іконографії Різдва Христового. Так само звичайна річ у народній комедії, й у ляльковому театрі зокрема, інтерес до показу не тільки представників різних суспільних верств власного народу, а й інших народностей, як це бачимо саме в псалмі копії 1738 року. Поодинокі вислови та згадки про таких ремісників, як гонтарі, про годівлю овець і дерев'яний промисел вказують, що вірш складено в підкарпатських околицях. Характерне тут групування осіб у пари, типове для техніки вертепної драми, й такі епізоди, як із Досею, що спекла порося, "нім Бога вздріла, порося ззіла", вказують, що сцени вертепу створені фантазією автора псалму. Слід гадати, що той вертеп (його тексту досі не віднайдено) був багатий на дійові особи й побутові сцени, близькі й улюблені народом. Цікава згадка в псалмі про козака:

Зтямив о Бозі,
став на залозі
козак із рогом
перед порогом.
Также лях з луком
приїхал з фуком,
мимо залогу
втисся ко Богу.

Франко припускав, що між козаком і ляхом відбувалась комічно-драматична сцена: козак стояв на сторожі біля Христової шопи й, мабуть, не хотів пустити ляха, що по якійсь перепалці дотиснувся до шопи. Не так боротьба козака з ляхом, як деякі наголоси (Дося — порося) вказують як на місце народження "псалми" на якусь місцевість Підкарпаття, бодай недалеку від Лемківщини. Витворившись на українсько-польському пограниччі, український вертеп і коляда вертепного характеру мають спільні риси у формі й обставинах, наприклад, гра на інструментах, із такими ж польськими творами. З огляду на те, що "псалм" знайшовся в рукописній збірці з Полтавщини з другого десятиліття XVIII ст., проф. Михайло Грушевський схильний датувати його кінцем XVII ст.; в такому разі, вже в ті часи здобув український вертеп широку популярність, зберігаючи на довгий час у народних масах форму шкільної драми в духовній частині вертепу, а інтермедії — в напівімпровізованих веселих сценах із картинами щоденного життя й народного побуту.

м.Львів

МИХАЙЛО ВОЗНЯК — ДОСЛІДНИК ДАВНЬОУКРАЇНСЬКИХ ПСАЛЬМІВ І КАНТІВ

Þ ð³é Ì ÅÄÂÅÄÈÊ

З-поміж провідних дослідників українських духовних кантів і псальмів особливо слід відзначити академіка Михайла Возняка (1881-1954). Його численні праці з питань дослідження духовної музично-поетичної лірики барокової доби становлять значну наукову цінність і сьогодні. Вони не втратили свого значення ні з погляду загальноісторичного, ні з культурологічно-концептуального. І це передусім завдяки тому, що в основу його наукового пошуку було покладено принцип комплексного джерелознавчого підходу до вивчення предмета дослідження. Саме такий напрямок, що вимагає копіткої довготривалої архівно-пошукової праці, дозволив М.Возняку поступово вибудувати у своїх працях правдиву, цілісну візію жанру. Слід сказати, що у цій справі вчений був не одинокий. Ще Михайло Грушевський та Іван Франко вперше чітко поставили питання про конечність всебічних студій української барокової духовної лірики та "Богогласника" (Почаїв, 1790-1791). Саме М.Грушевський та І.Франко, які фактично накреслили магістральні напрямки досліджень жанру, а згодом Володимир Перетц, Володимир Гнатюк, Юліан Яворський та деякі інші вчені й закладали підвалини для всебічного вивчення духовнокантової творчості. Їх наукова думка у той час передусім скеровувалася на археографічне опрацювання рукописних та стародрукованих пам'яток, що донесли до нашого часу музично-поетичні тексти кантів. Але "... вся ота література – розкидана, — з прикрістю наголошував тоді М.Возняк, — в значній частині ще загребана в рукописах, жде ще спеціального збирача та дослідника"[1]. Водночас ті рукописи, що не потрапили до бібліотек та архівів тоді залишалися напризволяще. Чимало таких "необлікованих" пам'яток із різних причин, інколи навіть на очах у дослідників безповоротно втрачалося[2]. А тому цілком виправданим був заклик вченого до науковців та громадськості, коли він писав, що "... на співаники XVIII ст. звернено пізно увагу з українського боку, наслідком чого, певно, не одно пропало...", — а тому потрібно "... зберегти по наших бібліотеках те, чого ще не згриз зуб часу"[3].

Як уже мовилось, головно у джерелознавчому руслі провадив свої наукові пошуки на "полі української духовної вірші" М.Возняк. Вважаючи за крайню необхідність розшукати, зберегти та опублікувати рукописні збірники кантів, він об'єктивно оцінюючи наукові здобутки своїх попередників, зумів звести весь напрацьований ними матеріал до спільного знаменника і уже на тій основі, значно поглибивши реальний стан студіювання духовно-кантової спадщини, витворив свою методику дослідження жанру, основоположні засади якої заслуговують на всіляку увагу та практичне використання й сьогодні.

Вже одну з ранніх його розвідок, присвячених жанрові, можна вважати своєрідною квінтесенцією пропонованої, а потім активно використовуваної упродовж багатьох років методики джерелознавчого опрацювання рукописних збірників духовних кантів та їх репертуару. Йдеться про працю, що має вельми промовисту назву: "З культурного життя України XVII-XVIII ст.". Знаходимо тут необхідний узагальнюючий літературознавчий екскурс, що доречно поєднується з посиланнями на репертуар раритетних видань XVIII ст., які містять тексти українських духовних кантів, та на репертуар одного з найцінніших рукописних збірників середини того ж століття, одну з частин якого переписав священик та автор духовних і світських кантів Іван Пашковський з Тернопілля[4]. Опубліковано тут й підготовлений вченим хронологічний покажчик ймовірного часу створення 105 богогласникових кантів. Останній, так би мовити, третій розділ становлять вперше надруковані ним тексти світських кантів за матеріалами збірника І.Пашковського, до речі, одного з авторів "Богогласника".

Цей співаник, що надійшов у 1910 р. до фондів бібліотеки Наукового товариства ім. Т.Шевченка у Львові, вагомо прислужився у справі вивчення історії "Богогласника" і українського піснярства тієї доби загалом. Як кожна рукописна пам'ятка, що була створена перед виходом у світ почаївської антології, вона цікавить дослідників з-поміж іншого з пог-

ляду студіювання редакторської праці почаївських укладачів, з'ясування приблизного часу створення деяких кантів, встановлення авторства тощо. Усі ці завдання й ставив перед собою М.Возняк і почасти їх успішно реалізовано. Чого вартий тільки хронологічний покажчик чи розшифрування акровіршів за записами співаника Пашковського. Заслуговує на увагу й інший висновок вченого. Порівнюючи рукопис із Тернопільщини зі співаником 70-х років XVIII ст., переписаним іншим богогласниковим автором Дмитром Левковським[5], репертуар якого теж містить чимало акровіршів творців духовних кантів, М.Возняк зробив у цілому слушний висновок про те, що автори, чиї "акростихові вірші подибуємо в співанику Пашковського, не жили вже в часі редагування "Богогласника", а тому така ситуація "... осмілила редакторів позволити собі на більші і менші зміни в текстах їх пісень, хоча нарушити самих акровіршів не важилися, ні акровіршів Бардинського, ні Вольського, ні Гешицького, ні Мастиборського, ні Моравського"[6].

Завдяки скрупульозній реконструкції пошкоджених акровіршів поетичних текстів духовних кантів, М.Возняку вдалося суттєво поповнити перелік імен та прізвищ їх авторів. Внаслідок цього у його фундаментальній тритомній праці, що з великою скромністю автором визначено як "Матеріали до історії української пісні і вірші", міститься інформація майже про сотню творців кантів, чимало персоналій яких введено до наукового обігу саме М.Возняком. У ряді випадків йому пощастило тією чи іншою мірою розширити автобіографічні довідки про окремих авторів або ж, навпаки, доводилося виступати зі спростуваннями. Приміром, ще з часу появи розвідки Н.Мировича про "Богогласник"[7], яку М.Возняк хоча й вважав "перестарілою"[8], але разом з тим "багатою змістом і добутими даними"[9], вкорінилася малопереконлива думка про те, що у антології начебто надруковано канти єзуїтів Івана Моравського та Івана Вольського[10], які померли відповідно у 1710 та 1729 роках. "Одначе говорити про їх тежсамість з авторами богогласникових пісень нема ніяких даних. Зрештою, — зазначає далі М.Возняк, — вірші з акростихами обох сих віршописців появляються незмірно пізно (в найстарших співаниках їх нема), а польські джерела не говорять нічого про їх віршову діяльність"[11]. Подібного погляду дотримувався й інший визначний дослідник української духовної барокової лірики Василь Щурат[12].

Як представник літературознавчої школи, що серед іншого надавала пріоритетного значення джерелознавству та публікуванню виявлених текстів, М.Возняк зарекомендував себе одним із провідних дослідників у цьому напрямку діяльності. Ним виявлено та практично повністю опрацьовано кілька десятків рукописних та друкованих співаників XVIII-XIX ст. з різноманітних львівських бібліотечних та архівних фондів. Доводиться лише пожалкувати з того приводу, що в цих джерелознавчих працях нічого не мовиться про наявні у двох почаївських пісенниках (відповідно 70-х років XVIII ст. та 1806 року) нотних одноголосих текстів духовних кантів, які не увійшли до "Богогласника" та його перевидань XIX ст. у видавництвах Почаєва, Львова, Києва та поза межами України (Санкт-Петербург, Гродно).

Зібраний багатий архівний та бібліографічний матеріал дозволив М.Возняку вперше серед сучасних йому вчених приступити до розгляду історії створення більшості богогласникових кантів, щоб "... приблизити сим робом можливість одноцільної монографії про так важну пам'ятку нашої старої літератури"[13]. В міру можливого він із поставленим завданням, хоча далеко не у повній мірі, впорався рівно настільки, наскільки це дозволяли йому зробити наявні у нього текстові джерела.

Заслуговує на увагу ще один висновок М.Возняка. Добре орієнтуючись у духовнокантовому репертуарі, вчений недвозначно заявляв, що "вплив на православну Україну" почаївська антологія мала тому, що канти творилися й пропагувалися не тільки у середовищі греко-католиків, але й у православному. А вже на цьому, так би мовити, загальноукраїнському тлі "... дуже багато українських набожних пісень здобули собі поширення на Білоруси й Московщині"[14]. Він тим самим намагався підкреслити всеукраїнську значущість "Богогласника", його міжконфесійний статус. Наявність у ньому кантів видатних діячів православ'я — Єпіфанія Славинецького, Дмитра Туптала, Георгія Кониського та інших — цьому підтвердження.

Починаючи з 20-х років нашого століття, літературознавчі та музикознавчі студії над духовними кантами та "Богогласником"

суттєво уповільнюються, а з середини 30-х практично припиняються на досить довгий час. Серед небагатьох, хто у ті півтора десятка літ продовжував свої дослідження жанру, був М.Возняк.

До числа його найбільш помітних праць того періоду треба віднести джерелознавче дослідження нотованого співаника початку XIX ст. з Волині[15]. Цей збірник, основу якого становлять виписки музично-поетичних текстів із "Богогласника" та "пісень благоговійних" (Почаїв, 1806), є усі підстави розглядати і як документ нової, спричиненої черговим поділом Польщі, соціокультурної парадигми, позаяк рукопис містить не тільки традиційний україномовний та почасти польський репертуар, але й окремі зразки російського фольклору.

Так сталося, що за згаданий період найбільш плідно вивчалася кантова культура Закарпаття, Лемківщини та суміжних з ними регіонів. Тому певним винятком у цьому етнорегіонально скерованому науковому зацікавленні була поява джерелознавчого дослідження уже згаданого волинського співаника та невеличкої розвідки Ярослава Гординського про галицький рукопис[16]. Мав, напевно, М.Возняк ще й намір підготувати до друку розвідку про закарпатський рукописний збірник кінця XVIII ст., який належав "Руському Національному музеєві" в Ужгороді[17]. Та, окрім надрукованих Іваном Панькевичем восьми кантів світського змісту, ніяких інших текстів цього рукопису не було опубліковано[18].

Значний внесок зробив вчений не тільки у вивчення українських рукописних духовнокантових пам'яток, але й чималою мірою прислужився до поглиблення наших знань про стан видавничої діяльності, що мала на меті популяризувати серед народу музично-поетичні тексти української барокової духовної лірики. Не обходив він своєю увагою і тих українських духовних кантів, що з'являлися латинкою у польських друкованих виданнях XVIII ст. Ці стародруки, опубліковані у видавництвах Львова, Перемишля, Кракова, Варшави, Супрасля, Почаєва, Бердичева, сьогодні з великими труднощами можна розшукати у відповідних інституціях. Втім, стосовно його деяких бібліографічних знахідок, сьогодні маємо певні застереження. Наприклад, на думку М.Возняка, у Супраслі 1772 року вийшла книга під назвою "Wzory Doskonatości Panieński-ey...", що містить з-поміж іншого тексти українських та білоруських духовних кантів друкованих латинкою[19]. Та, як свідчить нещодавно надрукований у Варшаві Каталог супраських стародруків, видання під такою назвою у знаменитому греко-католицькому видавництві не з'являлося[20]. Однак, гадаємо, принаймні у цьому питанні ще передчасно ставити крапку.

Хочеться звернути увагу ще на один стародрук XVIII ст., про який М.Возняк згадував у своїх працях "З культурного життя..." та "Матеріалах...". На його думку, це видання було відсутнє у львівських бібліотеках на початку XX століття. Мова йде про збірник, що має типово барокову довгеньку назву: "Pieśńi o najświtszey Maryi Pannie, które si soiewaj przed Jej Cudownym Obrazem, koronami Watykańskiemi ukoronowanym od Ojca Ś, Benedykta XIII, w roku 1727 dnia 15 Sierpnia u W. W. OO. Dominikanow, na Świtey Gorze Różańcowey, nad miastem Podkamieniem Cetnerowskim. We Lwowie, w drukarni SSS. Trójcy. R.1752. У кінці збірника, як зазначив М.Возняк, опубліковано під № 6 з приміткою "o tejże Najświtszey Maryi Pannie, Rudkim textem od pewnego nabożnego zlożona". Тобто йдеться про знаменитий український духовний кант "Пречиста Діво, Мати Руського краю, на небесі і на землі тя величаю..." звернений до чудотворної ікони Богородиці у містечку Підкамені, що сусідить із Почаєвом. Але вчений, судячи з його посилання на примірник імператорської Публічної бібліотеки у Санкт-Петербурзі (тепер – Російська Національна бібліотека)[21], не знав про наявність у фонді А.Петрушевича майже повного примірника цього рідкісного співаничка[22].

Та все ж найбільшу цінність, окрім "Богогласника", становить виявлений М.Возняком у фондах львівського народного дому невеличкий почаївський збірник духовних кантів, друкованих кирилицею. Його релігійно-мистецька цінність передусім полягає у тому, що це перший український одноголосо нотований збірник духовних кантів. На жаль, у ньому відсутній титульний аркуш, через що сьогодні неясно у якому точно році з'явилося це видання. Так сталося, що унікальний стародрук у наш час було помилково датовано 1762 роком[23]. Підставою для цього послужила дата із зазначе-

ним 1762 р. на одній з двох гравюр цього видання, автором яких був Йосип Гочемський. Але 1762 роком стародрук датувати не можна, оскільки у його репертуарі наявний кант "Нині прославився, Почаївська скала...", в якому розповідається про масову епідемію, що лютувала на Волині у 1770 р. Отже, час виходу збірничка ніяк не можна визначати 1762 роком. Втім, ще М.Возняк чітко вказував на це і пропонував датувати співаник орієнтовно 1772-1773 рр., оскільки у 1773 р. у Почаєві відбувалися урочистості з нагоди коронації місцевої чудотворної богородичної ікони, і видавці збірки могли розраховувати на особливий попит, адже з восьми кантів у ній — чотири оспівують згаданий знаменитий образ Діви Марії[24].

Джерелознавчі праці М.Возняка та вироблена ним методика, що покладена в основу його досліджень розшуканих збірників кантів, характеризується ретельністю публікації джерел. Окрім постатейного опрацювання репертуару збірників, їх всебічного кодиколого-палеографічного студіювання, в джерелознавчих працях вченого завжди знаходимо й усю вичерпну інформацію про наявні у рукописних пам'ятках численні маргінальні записи. Вони особливо важливі для дослідників, адже такі додаткові тексти дають змогу шукати відповіді на різноманітні питання, пов'язані з часом створення кантів, встановлення в ряді випадків імен та прізвищ їх творців, з'ясування деяких питань, що стосуються соціокультурної значимості жанру тощо. Подаючи такий вичерпний та необхідний довідковий матеріал про той чи інший рукописний збірник, вчений, на жаль, не надто зважав на наявні у рукописних пам'ятках численні маргінальні записи. Вони особливо важливі для дослідників, адже такі додаткові тексти дають змогу шукати відповіді на різноманітні питання, пов'язані з часом створення кантів, встановлення в ряді випадків імен та прізвищ їх творців, з'ясування деяких питань, що стосуються соціокультурної значимості жанру тощо. Подаючи такий вичерпний та необхідний довідковий матеріал про той чи інший рукописний збірник, вчений, на жаль, не надто зважав на наявні в деяких рукописних збірниках нотні тексти[25]. Єдине, на що він систематично звертав увагу, були так звані "тони", тобто мелодії, на які розспівувалися ті поетичні тексти кантів, які були створені без супроводу. А, як відомо, таких текстів дуже багато, і явище це до кінця ще не досліджене, воно потребує співпраці музикознавців та фольклористів. Втім, це проблема не тільки українська. Навіть у Польщі, де дослідження надбань духовної барокової музично-поетичної лірики фактично не припинялося навіть за панування антирелігійної пропаганди, аналогічне питання вельми актуальне. Про це неодноразово писав у своїх працях визначний дослідник польської духовної пісні Болеслав Бартковський[26].

Зрозуміло, що М.Возняк керувався у своїй праці перш за все літературознавчими інтересами. Але духовний кант — це жанр музично-поетичний і вимагає адекватного всебічного, можна сказати, інтердисциплінарного та інтертекстуального дослідження. Однак такий літературоцентризм був вельми притаманний тогочасному вивченню жанру. І праці М.Возняка не становлять тут винятку. З огляду на це, у даній статті доцільно зробити хоча б побіжні необхідні доповнення, уточнення до опублікованих М.Возняком археографічних праць, що присвячені рукописним збірникам, серед яких кілька містять нотні тексти[27]. Треба сказати, що у більшості цих збірників нотні тексти скопійовано з "Богогласника" і особливого інтересу не становлять. Проте один збірник, який у сучасній музикознавчій літературі помилково датується за М.Возняком кінцем XVIII ст., є ніщо інше як копія ще одного стародруку — вже згадуваного співаника "пісні благоговійні" (Почаїв, 1806). Коли б вчений порівняв обидва збірники, які він, до речі, сам вперше ввів до наукового обігу[28], тоді б не датував рукопис кінцем XVIII — початку XIX ст., а вказав би на те, що приблизний час створення копії слід визначати щонайменше початком XIX ст. Серед маргінальних записів цього рукопису, що надійшов до бібліотеки Наукового Товариства ім. Шевченка від вчителя А.Онищука з Івано-Франківщини, зафіксовано дату "1850" та ім'я "Василько". Коли ж вести мову про репертуар "пісень благоговійних", то слід відзначити, що опубліковані у збірнику музично-поетичні тексти створено приблизно у середині — другій половині XVIII ст. Сказане стосується як україномовних текстів збірника, так і польських духовних пісень, які теж увійшли до репертуару співаника.

З-поміж 48 українських духовних кантів "Пісень благоговійних" — вісім створені священиком Іваном Дроздовським з Тернопільщини. Прізвище автора задокументовано у акровіршах. На думку М.Возняка, "... велике число (8) акростихів Дроздовського промовляло би за тим, що він був впорядчиком збірки, або одним із діяльних укладчиків"[29] згаданого почаївського видання. Загалом же до сьогодні неясно, хто був упорядником (упорядниками — ?) "Богогласника", його перевидань у Почаєві, збірника 1806 року. Хоча з висновком М.Возняка на користь І.Дроздовського є достатньо підстав погодитися, чого не можна сказати, коли редакторську роботу видання "Богогласника" приписують Юліану Добриловському. Сумнівався у його прямій причетності до видання почаївської антології і М.Возняк[30].

Внесок М.Возняка у випрацювання надійної джерелознавчої бази для дослідження духовного канта в Україні та барокової духовної поезії зокрема дуже великий. У даній статті неможливо охопити та всебічно проаналізувати весь доробок вченого із зазначеної проблематики. Ставилося інше завдання — дати оцінку його внескові у поглиблення джерелознавчої бази дослідження духовних кантів, запропонувати певні корективи до його висновків.

Сьогодні, за винятком його "Історії української літератури" (Львів, 1992), праці М.Возняка не перевидано. Свого часу авторові цієї статті доводилося вперше знайомитися з науковою спадщиною вченого у спецфонді Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника. Прикро, але у незалежній Україні інші основні його праці теж залишаються фактично "спецфондівськими" через обмежену кількість збережених екземплярів. А шкода, бо, примі-ром, його "Матеріали до історії української пісні і вірша" становлять неабияку наукову цінність і сьогодні. Тому цю унікальну фундаментальну розвідку вкрай необхідно перевидавати з обов'язковими фаховими коментарями.

м. Дрогобич

1 *Возняк М.* Два співаники половини й третьої четвертини XVIII ст. // Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка (далі — ЗНТШ). — Львів, 1922. — Т. 133. — С. 116.

2 Див. про це у розвідці В.Гнатюка "Угроруські духовні вірші" опублікованої у ЗНТШ. — Львів, 1902. — Т. 46. — С. 8-10.

3 *Возняк М.* Два співаники... - С. 119.

4 Опис співаника див.: Возняк М. З культурного життя України XVII-XVIII ст. // ЗНТШ. — Львів, 1912. — Т. 108. — С. 75-102; - Т. 109. — 1914. — С. 10-38.

5 Співаник, очевидно, на сьогодні втрачено. Немає його у бібліотеках Львова, Перемишля, Любліна, Кракова, Варшави. Близьку копію цього рукопису опубліковано. Див.: Невідомі духовні пісні Дмитра Левковського останньої чверті XVIII — поч. XIX ст. Публікація текстів, кодиколого-палеографічне опрацювання рукописного збірника Ю.Медведика // ЗНТШ, 1993. — Т. 226. — С. 223-237.

6 *Возняк М.* З культурного життя... - С. 21.

7 *Мирович Н.* Библиографическое и историко-литературное исследование о Богогласнике. — Вильна, 1876.

8 *Возняк М.* З культурного життя... - С. 75.

9 *Возняк М.* Матеріали... - С. 375.

10 Цього помилкового твердження дотримується ще й сьогодні польський вчений Вєслав Вітковський. Див. його статтю: Uwagi o poezji Ukraińców i o Bohohlasnyku z r. 1790 // Zeszyty Naukowe KUL. — Lublin, 1982. — № 2-4. — S. 212.

11 *Возняк М.* Матеріали... - С. 278.

12 *Щурат В.* Із студій над почаївським Богогласником. — Львів, 1908. — С. 23-24.

13 *Возняк М.* Матеріали... - С. 382.

14 *Возняк М.* Два співаники... - С. 118-119.

15 Див.: *Возняк М.* Волинський співаник Стефана Білецького з 20-х — 30-х рр. XIX ст. — Львів, 1929. — 32 с.

16 *Гординський Я.* Кілька духовних пісень з рукописного збірника початку XIX ст. // Записки Чину Василія Великого. — Жовква, 1924. — Т. 1. — С. 38-55.

17 У архіві вченого, що належить тепер Львівській науковій бібліотеці ім. В.Стефаника НАН України (далі — ЛНБ) зберігається чернетка його праці, присвяченої цьому рукописові (арх. Возняка, № 76 (п. 23).

18 *Панькевич І.* Новонайдені старинні світські пісні в підкарпатському пісеннику // Подкарпатская Русь. — Ужгород, 1934. — С. 47-62.

19 *Возняк М.* З культурного життя... - С. 67; Матеріали... - С. 363.

20 Стосовно деяких його бібліографічних знахідок сьогодні можна висловити певні застереження. Таке видання, як "Wzory Doskonałości...", на думку польської дослідниці стародруків Марії Цубжицької-Леонарчик, у Супраслі не виходило. Див.: Katalog druków supraskich. — Warszawa, 1996.

21 *Возняк М.* З культурного життя... - С. 64; Матеріали... - С. 343-344.

22 ЛНБ, ф. АСП (77), № 259. Зберігається разом з рукописним "Житієм св. Никити" (1785 р.).

23 *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків виданих на Україні. — Львів, 1984. — Кн. 2. — Част. 1. (1701-1764). — С. 123.

24 *Возняк М.* Матеріали... - С. 351.

25 ЛНБ, арх. Возняка, № 34 (п. 13).

26 *Bartkowski B.* Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i fomy. — Krakow, 1987.

27 Мова йде про рукописні збірники фонду Наукового товариства ім. Шевченка №№ 165, 352, 356, 474, співаник середини XVIII ст. із колекції професора Чернівецького університету Омеляна Калужняцького.

28 Див.: *Возняк М.* Матеріали... - С. 89, 146-154; З культурного життя... - С. 69-73.

29 *Возняк М.* З культурного життя... - С. 73.

30 *Возняк М.* З поля української духовної вірші. — Жовква, 1925. — С. 4.

АНАТОЛЬ ВАХНЯНИН І ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Âîëîäèìèð ÊÀ×ÊÀ Í

Вахнянин Анатоль-Яків (19.09.1841, с. Сенява Ярославського повіту (нині Польща) – 11.02.1902, Львів; псевдоніми й криптоніми: Вахнянин Наталь; Н.В; Наталь з-над Сяну) має славний родовід: батько Клим (4.11.1812 – 14.01.1893) був сином священика Якова Вахнянина та Єви де Ванкович-Вахнянин, що походила із давнього шляхетського роду, який мав свій герб. Батько навчався у Львівській духовній семінарії, де запричастився ідеями українства. Це був час, коли національне самоусвідомлення в маси привносили Теофіл Соневицький, Келестин Скоморовський, Йосиф Шухевич (прадід Романа Шухевича), адже атмосфера польського мовного засилля була надто гнітючою. Палкі виступи найпередовіших семінаристів поволі проривали оборону всепольськості. Згодом Анатоль Вахнянин зафіксував у спогадах, що Маркіян Шашкевич мав промову у соборі святого Юра. Темою "... були... добродійства, яких дізнали русини від династії Габсбургів. Дух лояльності витав з сеї проповіді"[1].

Звичайно, сьогодні мовимо про Анатоля Вахнянина як одного з найвизначніших апостолів нашої національної ідеї, духовності, як про непересічну особистість – літератора, публіциста, педагога, редактора, композитора і диригента. Проте не одне десятиліття про діяльність Вахнянина згадувалось хіба що в контексті аналізу епохи.

***

Як засвідчують архівні джерела, спогади самого Анатоля Вахнянина, шлях до самоідентифікації був не такий уже й простий, адже в родині звучала польська або ж німецька мови, а "... саме народної своєї мови я не міг навіть знати, позаяк Сінявщина, де я родився і виховався, говорила дуже поганим язиком. В нас дома говорено по-польськи, так само у всіх сусідніх священичих домах"[2].

1847 р. Анатоль Вахнянин пішов до школи у Перемишлі, де була Hauptschule (Головна чотирикласна нормальна школа), там навчання велося німецькою мовою. Відтак обов'язково опановував і польську мову. Він згадував, що "... школи нормальні стояли тоді під надзором латинських консисторій, по 1848 році були "схолястиками" вже і члени руської капітули"[3].

З 1851 р. розпочалося життя гімназійне. Саме тут майбутній вчений і письменник познайомився із Юстином Желехівським, Йосифом Левицьким, Богданом Дідицьким, Іваном Лаврівським. Перемишль впливав на молодих гімназистів не тільки церковними співами, а й світською руською музикою, адже сюди часто навідувалася родина Леонтовичів (Павло і Петро), о. Сінкевич, композитор Михайло Вербицький. У спогадах Анатоля Вахнянина є рядки, що із світського репертуару найчастіше тут звучали "Козак пана не знав з віка", "Як ніч мя покриває", "Корона золотая", "На долині при Чигирині", "Під дубиною, під зеленою сидів голубець з голубиною", "Мир вам, браття" та ін.

Вахнянин стверджує, що "азбучна війна" у Львові, до якої були причетні губернатор Глуховський, Евзебій Черкавський та ін., – цей "... напад на руську азбуку скріпив дуже наше національне почуванє"[4].

У жовтні 1859 р. Анатоль Вахнянин прибув до Львова і став опановувати вже нові науки у духовній семінарії. Тут викладали Слімаковський, Ільницький, Левицький, Чайківський, Ціпановський, Черлюнчакевич, Солецький, Сембратович.

На другому році навчання Вахнянин почав "... видавати ілюстрований (сам рисував від біди) гумористичний листок раз в місяць під титулом "Клепайло"[5]. У цій справі йому допомагав Йосиф Савчинський. Анатолій Вахнянин вміщує віршований опис руських свят; Йосиф Савчинський – поему "Луць Процесович". Рівночасно з "Клепайлом" Омелян Партицький готував і свій гумористичний листок з ілюстраціями Дуткевича. "Клепайло" було наскрізь народне, "писане фонетикою", а листок Омеляна Партицького – "був етимольогічною правописию редагований"[6]. Як потім згадував Вахнянин, читачі "Клепайла" збирали мізерні гроші і передавали їх на придбання струн для оркестрового гуртка.

З виходом у світ "Слова" Богдана Дідицького життя "... руське ширшало, свідо-

мість національна у деяких будилася, у деяких кріпилася. Мова польська завмирала в стінах (руської) духовної семінарії"[7].

Ще більше ідея національного відродження захоплювала нові уми після відкриття у Львові "Народного Дому", а при ньому — "Руської Бесіди".

Уже на третьому році навчання Анатолій Вахнянин пізнає глибше "красоту української поезії і прози", і чи не найбільшою в тім була заслуга Данила Танячкевича, з чиїх рук допитливий семінарист діставав твори Тараса Шевченка, Михайла Максимовича, Григорія Квітки-Основ'яненка, Юрія Федьковича.

Велику патріотичну справу робили "Вечорниці" під редакцією Федора Заревича. Тут працювали і докладали великих зусиль над плеканням рідної мови, відмиванням її від московського лепу, що ним згодом обволікував народне слово Богдан Дідицький та його літературні москвофільські побратимчики, — Володимир Шашкевич, Євстахій Левицький, Данило Танячкевич, Могильницький, син поета Антона, Лев Лопатинський. Тут же група завзятих розпочала укладати в семінарії німецько-український словник (Д.Танячкевич, О.Партицький, І.Савчинський, П.Товарницький, К.Яворовський, А.Вахнянин), який було підготовлено і передано Ю.Лаврівському, за що авторам вручили 100 золотих як премію.

Поява "Вечорниць" (тиражем 600 прим.), відтак "Мети", "Ниви", "Русі", "Правди" (з вересня 1868 р. фактично редакцію перебрав А.Вахнянин, хоча включно до 1870 р. її підписував Іван Микита), інших періодичних видань у Львові спричинилася до розвитку видавничого, просвітницького руху.

Четвертий рік навчання проминув у Перемишлі. Тут організував з гімназистів "Громаду", яка гуртувала співаків-учнів, у календарі за 1863 р. "Перемишлянин" опублікував невеличку розвідку про поезію Т.Шевченка — "Чи не покинуть нам, небого". Як згадує автор "Споминів...", у мурах "... семінарії залунала вперше козацька пісня "Ой Січ, мати", "Ой став пугач на могилі".

А.Вахнянин пише, що до перемишльської "Громади" входили Іван Вахнянин, Орест та Платон Сінкевичі, Юліан Медвецький, Теофіль Скобельський, Омелян Зубрицький, Михайло Людкевич, Діонізій Яминський, Антін Бачинський, Йосиф Вітошинський, Йосиф Кордасевич, Йосиф Шведзинський[8].

Про цей час у листах до Данила Танячкевича Вахнянин писав із піететом: "Боже! Коб де яким світом злетіти на ту Україну — надивитись там на правду — як там люди живуть — та яке там зерно сіють?"[9]

Після закінчення курсу теології А.Вахнянин поїхав на якийсь час додому, до Сеняви, де на нього чекала Іосифа Ванковичівна (1841-1873), з якою 24 листопада 1863 р. він одружився.

З листопада 1865 р. до березня 1868 р. Анатоль Вахнянин студіював історію та географію у Віденському університеті, де, як сам згадував, склав іспит "на цілу гімназию з німецьким викладовим язиком"[10]. Саме тут, у Відні, відбулося тісніше знайомство з Антоном Леонтовичем, Яковом Ціпановським. У Відні студенти-слов'яни вели бурхливе культурно-освітнє життя, гуртувалися у товариства, навколо бібліотек, часописів (чехи мали видання "Славія", "Моравія", словаки — "Татран", хорвати — "Велебіт", серби — "Зоря", болгари — "Балкан", поляки — "Ognisko"). Українці у товаристві "Січ" організовували концерти, вечори на честь українських письменників (напр., у березні 1866 р. А.Вахнянин виголосив промову з приводу 5-ї річниці від дня смерті Т.Шевченка). Як справедливо узагальнює сучасний дослідник, А.Вахнянин заслужив собі право називатися провідником "нового потоку". І справді, тодішнє "галицьке громадянство у Відні заявляло про глибинні соборницькі мотиви свого національного поступу"[11].

Після випускних іспитів Вахнянин повернувся до Львова і з 1869 р. посів місце суплента (заступника вчителя у польській гімназії).

***

Діяльність А.Вахнянина непроста, почасти і суперечлива. Будучи від природи незвичайно обдарованою людиною, він дещо "розсипав" свій талант: то на суто громадсько-політичні справи, то на просвітницько-організаторську працю, то на музично-диригентські й композиторські спроби, а то й на редакторсько-видавничу, публіцистичну та наукову роботу. Звичайно, ми робимо йому певні закиди з відстані сучасного розуміння тих проблем, які так чи інакше, але розв'язував Вахнянин. Та коли спробувати ретроспективно поглянути на ті умови, у яких було надто нелегко зробити будь-який крок

поступу до розвитку й утвердження українства в широкому сенсі, то, очевидно, сам процес оцінок дещо зоб'єктивізується. Суб'єктивний фактор мусить поступитися місцем.

Досить помітне поле — творче, себто літературне, редакційно-видавниче. Із помітних публікацій А.Вахнянина назвемо історичне оповідання з лемківського життя "Три недолі" (1863), "Як ярмаркували Тарас з Мотрею" (1871, 1874), "Женщина" (1881), розвідки "Дещо за музу Шевченкову і розбір думи предсмертной" (1863), "О докторі Франціску Скорині і його літературній діяльності" (1879), "Die Salzablagerungen" (1875), "Образок з історії волинської і галицької Руси з початку XIV віку" (1893), "Два документи до 1809 р. (Проклямация Наполеона 1 листопада 1809 і Gasickigo комендантського пляцу в Тернополі 14 серпня 1809 р.)" (1898). Перу Вахнянина належать також кілька ґрунтовних дослідницьких праць з географії, а саме: "Фізіографічний начерк поздовжньої долини горішнього Сяну" (1873), "Учебник географії" (1884), який, як це видно із циркуляра Головного управління у справах преси від 11 січня 1885 р. "О запрещении к обращению в России "Учебника географии" А.Вахнянина, изданного за границей на украинском языке", також викликав острах у недалекого "слов'янського брата"[12].

1908 р. заходом К.Студинського у Львові побачила світ книга "Споминів..." (137 с.) А.Вахнянина, яку він писав на його замовлення. К.Студинський у передньому слові підкреслив важливість цього мемуарного документа тих часів у такий спосіб: "...Багато подробиць пригадував Покійному рідний брат, проф. Іван. В маю 1907 перебували они оба в Карльсбаді, перший для товариства жінки, а другий для ліченя. Там почав писати Покійний свої спомини, а продовжував свою працю в місяци серпни 1907 р. в Спасові, в домі о. Тита Ковальського, та не закидав її у Львові перед ненадійною смертию. Не довелося Покійному докінчити почату роботу, не довелося вигладити оповіданє. Полишився начерк, який видаю друком, бо і він розказує нам багато такого, про що ми, молодші, не знаємо, а що було би на віки пропало, хотьби тому, що охочих до списуваня мемоарів в нас не богато. Оповіданє міцу без змін. При кінци подам деякі замітки з сучасних видань, на які Покійний покликувався, а які доповнять в дечім спомини. Не помину також деяких листів Покійного, що рівнож в неоднім зілюструють Його житє та працю, працю дуже широку і запопадливу"[13].

Дуже важливою гранню у життєписі А.Вахнянина є його праця у львівському журналі "Правда" (очолив видання восени 1868 р.). Журнал вів політику на зміцнення творчих контактів з наддніпрянцями, які "... своїми дописами перетворювали журнал у всеукраїнський літературно-науковий та політичний орган"[14].

Слід зазначити, що як літературний тижневик "Правда" почав виходити 1867 р. за редакцією Лукашевича, через рік — за редакцією Омеляна Партицького. Сам А.Вахнянин згадував, що саме на Йордан зустрівся у Кракові з Пантелеймоном Кулішем та його дружиною — Ганною Барвінок, і там були обумовлені принципи редакторсько-видавничої діяльності[15].

"Правда" друкувалася у друкарні "Ставропігії", П.Куліш нерегулярно фінансував вихід журналу, виникали перманентні конфлікти, які, відповідно, вели до ускладнення стосунків між А.Вахняниним та П.Кулішем. Прозорливою виявилася Ганна Барвінок, коли при зустрічі з Вахняниним у Кракові висловилася: "Я вас жалую, бо ви з моїм чоловіком не довго видержете"[16].

З передмови К.Студинського, писаної у Львові 21 квітня 1908 р., до видання 24 листів А.Вахнянина до П.Куліша, стає зрозуміло, що Куліш "... був нетерплячкою, автократом, якому здавалося, що кождий чоловік, з яким він стрінеся, мусить бути на його виключні услуги". Як би там не було, але розрив відбувся, і А.Вахнянин повернув П.Кулішу його листи, так само вчинив і другий[17].

Мав Вахнянин причетність до інших газетно-журнальних видань, як от: "Основа", "Діло", "Письмо з "Просвіти" (останнє редагував), "Зоря". Він публікував гострі й актуальні статті з різних сфер життя (напр., аналітичну політологічну студію "До чого ми доборолися?"[18], публіцистичний фейлетон у віршованій формі "Лемент побожного кацапського люду", полемічний нарис "Два реформатори церковного співу", цикл політичних статей у різних виданнях за 1880-1890 рр.[19].

Перечитуючи начерки, листи, звернення А.Вахнянина, подивовуємось розмаху

організаційно-творчої діяльності цього чоловіка. Ось, приміром, у листі до П.Куліша від 28 січня 1869 р. він пише про задум видавати у Відні німецькомовну газету для українців, висловлює надію на те, що саме П.Куліш підтримає видання ("Хто ж писатиме, крім Вас тепер? А хто, як Вас, Добродію, у Відні не стане?"). Далі ж висловлює думки про потребу та характер майбутнього періодичного видання: "По-українськи такої газети нам тепер видавати не треба, бо наколи б її редаговано фонетикою, всі покрикнули б, що се ляцький орган ala "Русь", то зацитькали б діло добре у самому зароді. Ми у своїй хаті, себто в Галичині, дамо собі раду, а луччу нехай німець та чужестранець за нас луччу дізнається". Далі ж А.Вахнянин пропонує активізувати співпрацю з віденською газетою "Zukunft"[20].

З листа від 17 лютого 1869 р. дізнаємося, що Вахнянин редакцію журналу "Правда" взяв "... на свої руки і видав 6-те число у 1 S аркуша. Грошей у нас вже небагато. Небавом вишлю Вам, Добродію, окремий рахунок з всего, та і перший марець настигає яко речинець запомоги для "Правди"[21].

У листах від 20 січня та 21 лютого 1869 р. А.Вахнянин подає П.Кулішу докладний фінансовий звіт, з якого бачимо, як і куди "рухалася" кожна фінансова підмога "Правди", хоча би і в найменшій сумі. Менше, як через місяць (19 березня) розмірковував про шляхи "ладнаючі" поміж партіями у Галичині; вважав, що у "Правді" перемагатиме "заєдно українщина галичанщину. Насильно ту не мож іти!"[22].

У спектрі активної громадсько-культурної діяльності А.Вахнянина проглядається його неабияка роль в організації та роботі таких товариств, як "Січ", "Просвіта", "Боян", "Руська Бесіда", "Союз співацьких і музичних товариств у Львові", НТШ.

Відомо, що 11 травня 1898 р. загальні збори НТШ обрали своїм головою Олександра Барвінського. А.Вахнянин став головувати в історико-філософській секції, а 21 травня його обрано дійсним членом НТШ[23].

Значніший і помітніший слід Вахнянина на суто просвітницькому полі. 20 червня 1878 р. А.Вахнянина обрано заступником голови "Просвіти" і редактором часопису "Письмо з "Просвіти". Практично у кожному числі друкувалися матеріали А.Вахнянина на суспільно-політичні теми, значна кількість — під псевдонімами й криптонімами. З 8 грудня 1868 р. до 26 травня 1870 р. Вахнянин був головою "Просвіти".

Тематика статей часопису торкалася розмаїтості суспільно-культурного життя, справ "Просвіти" та її філій. Публікації самого ж Вахнянина, значні за обсягом, привертали увагу читачів аргументацією, грунтовністю розробки будь-якої проблеми.

Неабиякі здібності продемонстрував А.Вахнянин на полі мистецькому. Як писав у "Автобіографії" (писалася для "Артистичного Вісника", але вперше опублікована К.Студинським у "Споминах з життя" А.Вахнянина за 1908 р. (С. 1-5), своїм замилуванням музикою, піснею він завдячував найперше своїй матері. Протягом гімназійного періоду в Перемишлі (1851-1859) музичну грамоту опановував у викладачів Леоренда та Серсавія. Тричі на тиждень на "Singstund" (музичних годинах. — *В.К.*) вивчали "легенькі квартети виключно німецьких композиторів. Задля доброго альтового голосу принято мене небавом (1853 р.) до хору в руській катедральній церкві"[24]. Хор цей, як відомо, у 40-х рр. заснував єпископ Іван Снігурський. Хором керували композитор Іван Лаврівський, Петро Любович і чех Седляк. Саме в церковному хорі А.Вахнянин свідомо засвоїв твори Бортнянського, Лаврівського, Михайла Вербицького та ін. За словами самого Вахнянина, "Перемишль був неначе розсадником музикального життя русинів, в якім брали живу участь музикальні родини Раставецьких, Леонтовичів, Сінкевичів, Менцінських, Витошинських, Лаврівських, Войтовичів, Носалевичів, Кордасевичів і других"[25]. Вахнянин з неослабним пієтетом веде мову про той час, коли в помешканні Івана Лаврівського молоді співочі сили прилучалися до світської української пісні. Якраз тут вперше пролунали, а опісля й набули неабиякої популярності твори І.Лаврівського "Річка", "Осінь", "Красная зоря". До Перемишля часто наїжджав М.Вербицький з Млинів і тут проходила апробація його творів для чоловічих голосів.

З 1859 р. уже як вихованець духовної семінарії у Львові А.Вахнянин бере активну участь у музичному гуртку, в хорі (семінар-

ським хором керували кращі співаки, а хором при "Ставропігії" – Рудковський).

Починаючи з 1861 р., до семінарії пробивають собі дорогу твори Шевченка, Коцюбинського, Федьковича. Саме в цей час пізнається специфіка українського мелосу, його національний характер. А.Вахнянин пробує свої композиторські здібності, пише квартет "Чи знаєш, де країна наша мила?" на слова Ю.Федьковича.

Так українська пісня досягла і Перемишля, де А.Вахнянин продовжував опановувати теологію. Організована там "Громада" мала співочий гурток, який, власне, і підготував 1865 р. до роковин смерті Т.Шевченка концерт української пісні.

Перебуваючи у Відні на філософському факультеті університету, А.Вахнянин мав можливість ґрунтовніше вивчати німецьку, чеську класичну музику, співав у хорі при товаристві "Січ".

Повернення до Львова, праця в гімназії дали можливість заснувати 1870 р. музичне товариство "Теорбан", у якому працював відомий польський композитор Гунєвич, що схилив Вахнянина до занять композицією. З цього товариства пішли згодом у широкий музичний світ співаки Закревський та Мишуга.

Як пише Вахнянин в "Автобіографії", у тодішньому Львові діяло успішно кілька співочих товариств, як от: "Галицьке музичне товариство", "Лютня", "Руська Бесіда". З 1891 р. запрацювало товариство "Львівський Боян", де мав "артистичну управу" Вахнянин. Тут він створив хорові твори "Молоді сни", "Наша жизнь", "Стіймо разом друг при друзі", "По морю" (до "Ярополка" Корнила Устияновича), дві кантати на честь побиву цісаря у Львові 1880 та 1894 рр., дві кантати з супроводом військових оркестрів (1887).

А.Вахнянин гармонізував ряд українських народних пісень ("Чи я в лузі не калина була", "Жаль", "Ой нависли чорні хмари", "Помарніла", "Чи се ж тая керниченька?", "На долині при Чигрині"), підготував кілька в'язанок народних пісень для "Львівського Бояна". Для народних шкіл уклав "Церковний співаник", що його видало "Польське товариство педагогічне". З великих музичних жанрів Вахнянину належить опера на чотири акти "Купало".

Відомо, що до товариства "Львівський Боян" належали Д.Січинський, Ф.Колесса, І.Біликовський, Г.Топольницький, С.Людкевич. І ось 1 лютого 1894 р. "Львівський Боян" разом з "Просвітою" влаштували музичний вечір на честь Вахнянина, що переходив на посольську діяльність.

1901 р. А.Вахнянин за станом здоров'я вийшов на пенсію, йому було надано титул шкільного радника. Він турбується створенням "Союзу Боянів", що замислювався як основа музичної школи. 1907 р. у Львові постав Вищий музичний інститут, директором якого призначено А.Вахнянина.

***

Щоб чіткіше й повніше уявити життєпис А.Вахнянина, варто, бодай ескізно, подати основні віхи його громадсько-політичної та суспільно-корисної діяльності.

Ім'я Вахнянина невіддільне "... від політичного руху народовців, що виник на початку 1860-х років. Народовство спершу розглядалось як культурницький напрям, та протягом десятиріччя воно розмежовується з консервативним табором старшої інтелігенції. Згодом рух народовців почав асоціюватися з "українофільством" (орієнтацією на самостійний національний розвиток українського народу), а старша інтелігенція здебільшого ототожнювалася з "москвофільством"...[26]

І ось якраз на зламі 60-70-х рр. і проявилася громадсько-політична діяльність А.Вахнянина, що формувався як консерватор-традиціоналіст, який не сприймав будь-яких ідей єднання з Росією. Ще студентом Вахнянин організовує, а невдовзі й очолить, "Січ" у Відні. У "Зверненні", яке голова "Січі" А.Вахнянин та секретар Л.Шехович оприлюднили 16 березня 1868 р., йшлося про засадничі ідеї. Зокрема, проголошувалося, що "...наш прапор руський", що "Січ" має намір "зібрати коло сего (прапора. – *В.К.*) по змозі всіх русинів, живучих тут, у Відні..."[27].

На початку 70-х рр. у внутрішньополітичному житті Східної Галичини активізується протистояння між староруською партією і народовцями; виникає "... спроба українсько-польського порозуміння в Галичині, відома ще як "угодова акція" Юліана Лаврівського"[28].

Після розпуску 21 травня 1870 р. Галицького сейму було оголошено нові вибори. Двічі (1883, 1885 рр.) А.Вахнянин ставав кандидатом до Галицького сейму та Віденського парламенту; 1889 р. — до крайового сейму; 1891 та 1893 рр. — знову до парламенту, і у всіх випадках перевагу здобував польський кандидат. І лише 14 грудня 1893 р. у Жовківському виборчому окрузі на повторних виборах А.Вахнянин виборов мандат посла до австрійського парламенту. А. Вахнянин від імені Руського Клубу Державної ради вів політику підтримки найтісніших контактів з поляками-депутатами у парламенті, сприяв піднесенню національного духу українців Буковини. Завдяки зусиллям послів-новоерівців протягом 1890-1894 рр. вдалося "... домогтися від віденського та крайового урядів певних поступок українцям. Суть цих поступок зводилася до того, що запроваджувалася двомовність в усіх учительських чоловічих та жіночих семінаріях; відкривалися українські школи при семінаріях у Станіславові, Тернополі та одна жіноча школа у Львові, українські паралельні класи в Коломийській гімназії, підготовчі українські класи при перемишльській та коломийській гімназіях, створювалася кафедра історії Східної Європи у Львівському університеті, завідувати якою запрошено проф. М.Грушевського; призначалися стипендії доцентам М.Зобкову, О.Колессі, К.Студинському, надавалася допомога першій українській кооперативній страховій установі — товариству "Дністер"; узаконювалося право оформляти українською мовою ґрунтовні описи; у Північній Буковині усунуто барона Кравса, адміністрація якого гальмувала поступ буковинських українців; іменовано посла І.Пігуляка членом Крайової шкільної ради в Чернівцях; поверталися урядники-українці з Мазурщини у Східну Галичину, видавалося розпорядження про можливе навчання поляків української мови в гімназіях та ін."[29].

Мусимо тут зазначити, що, може, чи не найпотужнішою серед гілок у могутній кроні суспільно-громадської діяльності А.Вахнянина є все ж таки його участь в організації товариства "Січ". Тому вважаємо за доцільне подати тут спогад самого Вахнянина під назвою "Спомини про засноване "Січи", в основному зберігши тодішній правопис:

"Хочете знати, посеред яких обставин заснувалася "Січ" у Відні, то розкажу Вам дещо, як той, що враз з другими товаришами віденського університета заходився біля зав'язаня її вже заздалегідь до 1868 року. У моїх записках найшов я дещо, що в'яжеся вправді до моеї особи, але воно якраз кидає світло на обставини, в яких жила тодішня українська молодіж, шо задля студій часово поселилася у Відні.

Я опинився у Відні в жовтни 1865 р. Розглянувшися на університеті між товаришами всяких слав'янських народностей, я почув потребу вписатися як дійсний член до співацького слав'янського (переважно чеського) "Spolk"-у, яким управляв тоді хороший баритоніст і композитор Ферхгот-Товачовський. Ферхгот гостив колись у старого Федоровича у Відні, призбирав там деякі наші народні пісні і згармонізував їх в одну в'язанку з піснями московськими. У тім "Spolk"-у мав я нагоду познакомитися не лише з чеськими студентами, але і з словацькими, словінськими, хорватськими, сербськими, польськими і болгарськими. Від сих товаришів дізнався я, що всі вони після народности, до якої належали, зв'язані в окремі студентські товариства для самопомочи і нав'язаня дружних зносин між слав'янською братією.

Відтак одержав я свобідний вступ до "Чеської Беседи", де мав я опять нагоду познакомитися зі старшими віком слав'янами. З розговорів в однім і другім товаристві дізнався я, що багато братів-слав'ян уважає нас, русинів, за один народ з москалями та що називають нас просто "Russes". З часом дізнався я, що сесю теорію о тотожности України-Руси з Москвою поставив і розширив між слав'янами звісний підручник протопопа при російській амбасаді Раєвського — Іван Головацький, колишній редактор "Вінка", завзятий "сепаратист" український, пізнійше автор німецького підручника до науки московської мови і ц.к. транслятор принагідних актів на московську мову. Сей Головацький зносився з слав'янською молодіжю, а спосібнійших з посеред неї тягнув на "чайні сходини" до Раєвського, щоби їх загріти до так званої "слав'янської взаїмности", а на далі, щоби під сею покришкою гнати їх в рамена панмосковської "об'єдинительної" ідеї. В сій ціли спроваджено вже в 1863-1864 рр. звісного на той час Йосифа Лівчака до Відня (недовареного гімназиста) і поручено йому видавати "Слав'янскую Зорю" попри "Стахопуда" (газетку гумористичну). Позаяк однако ж Лів-

чак сам не був спосібний до такого видавництва, то дано єму до помочи двох спосібних, але бідних і жадних хліба галицьких русинів: Ксенофонта Климковича і Остапа Левицького (vulgo "дралу"). Оба ті помічники Лівчака були мені добре знакомі з редакції "Вечерниць" і "Мети", і я, сходячися з ними, не таївся перед ними, що ми наміряємо у Відні заснувати своє студентське товариство на лад чеської "Славії" та "Морави", словацького "Татрана", хорватського "Велебіта", сербської "Зорі", словінського "Тріглява", польського "Ogniska" та болгарського "Балкану".

Лівчак дізнався про сей наш намір і забажав нас перебігти в заснованю такого товариства. В тій цили запросив він мене, Юл. Целевича, брата мого Івана та Дем'яна Гладиловича до своїх редакційних, світло умебльованих апартаментів, щоби будь-то сю справу основно обговорити, а на ділі, щоби зібрати наших академиків в товариство о змаганях "об'єдинительних", московських. Він жеж стояв при московськім жолобі Раєвського.

На сих сходинах почалася широка дебата над питанєм: "хто ми і чиїх батьків діти?" Лівчак, слабкий в аргументах, став нам відчитувати якийсь лист М.Костомарова, з якого ніби-то виходило, що ми, русини, повинні зіллятися в одно з народом московським. Читаючи се письмо (дуже механічно) нараз Лівчак зупинився, неначе би подавився... Тоді Остап Левицький, піднявшися з крісла, закричав: "Ні, ні, читайте дальше, читайте до кінця, там жеж стоїть виразно, що ми, русини, окрема нація від москалів". Зібрані заворушилися та небавом потім і розійшлися, а Остап одержав за свою нельояльність небавом – дімісію від свого шефа. На тайних сходинах розкрив нам відтак Климкович дійсні наміри Лівчака – recte Раєвського, ми, академики, зібралися небавом ще раз в готели "Zur Ente", обговорили справу наново і порішили засновати своє товариство під назвою "Січ". Лише кількох медиків, між ними Книгиницький, осталися при Лівчаку і зібралось в товариство "Основа".

Нас, народовців, був вже тоді у Відни спорий гурток, ось: "Юліян Медвецький (пізнійший професор льв. політехніки), брат мій Іван (пізн. гімн. професор), Волощак (пізн. проф. політехніки), Юліян Целевич (пізн. гімн. проф.), Калужняцький (пізн. проф. унів. в Чернівцях), Гапанович (скоро помер), Дем. Гладилович (пізн. гімн. проф.), Децикевич (пізн. лікар у Львові), Ник. Подлуський (пізн. лікар в Болехові), Венгринович (лікар в Сербії), Лев Шехович (пізн. апел. совітник у Львові), Комарницький (пізн. апел. совітник у Львові), Кропивницький (пізн. урядник залізничий), Загайкевич (пізн. гімн. проф. в Тернополі), Йос. Ганінчак (пізн. інспектор залізничий у Львові). А тайком до нас належали і питомці з так званого Barbareum, між ними оба Скобельські, Пулюй (пізн. проф. політехн. в Празі), Гладишовський (пізн. гімн. проф. у Львові), Бачинський і другі.

Ми рішили уложити статут товариства і подати його до відомости властей. Се все діялося в 1866-1867 рр. Коли статут став правосильний, товариші вибрали мене головою "Січі". Здається, що рука наша була добра, бо "Січ", перетрівавши всякі злидні, не заниділа, не розпалася, хвилево навіть цвила хорошо та вкінци діждалася і свого сорокового ювілею.

Ще заки "Січ" зложилася, наш гурток розвивав свою діяльність досить широко. В 1866 роції в марті, приміром, дали ми концерт в V роковини Тараса в салі "Zum grnen Thor", на який ми запросили всі слав'янські студентські товариства. Я говорив вступне слово, Юл. Целевич деклямував "Невольника" та грав на флеті руські мельодії, а Ферхгот-Товачовський, явившися на моє запрошенє з своїм співацьким "Spolk"-ом, доповнив програму концерту. По затвердженю статутів збиралися "Січовики" майже щосуботи в якійсь реставраційній сепаратці, ділилися вістями з краю, обговорювали народну справу, а навіть брали участь в политиці. З нашого гуртка вийшов почин до протесту проти заведеня польського язика урядового в Галичині, почім посипалися на руки посла Івана Гушалевича протести з цілої Галичини. До "Січи" приступили як дійсні члени і старші віденські русини, як: віцеректор Барбареума Бачинський, о. Пелеш (пізн. епіскоп), Іван Вітошинський (секр. найв. трибуналу), один аптекар (імени не тямлю) і др.

Головна задача "Січовиків" лежала наразі в тім, щоби сходитися з слав'янськими студентами, репрезентувати перед ними нашу Русь як окремий народ та знакомити їх з нашою мовою, піснею і літературою.

Ми, січовики, брали правильно участь в так званих "слав'янських комерсах", на яких

кожде товариство, витягнувши жребій, мусіло дати до програми або хоральну продукцію, або яку-то річ. Тямлю, що один такий великий комерс відбули ми в салях "Der Gartenbaugesellschaft". Студентів і старших слав'ян зібралася добра тисячка. "Січ" витягнула жребій, що хтось з посеред її членів мав забрати слово. Мені поручили товариші сю задачу. Бачучи, що за столом на першім місци засів о. Раєвський з своєю родиною, я порушив питанє, на яких основах мали би слав'яни з'орудувати велику слав'янську державу: чи асимілюючися через принятє одної мови, іменно московської, до чого стремлять так звані "панслявісти", чи розвоєм своєї рідньої мови? Я указав на проби асиміляції народів через римлян, Кароля Великого та імператорів німецьких, іменно Йосифа II і Марії-Тереси. А який був успіх сих заходів сеї політики асиміляційної? Ніякий. Держава римська та Кароля Великого розпалися на національні державні організми, а проби Йосифа II і Марії-Тереси якраз розбудили національний сепаратизм в Італії, у слав'ян судетських та альпейських, у мадярів, румунів, русинів та поляків. Вкінци спитав я присутних: чого бажає слав'яни? Чи уніформности та національного централізму, чи сепаратизму національного, автономної національної федерації? І вся саля загреміла unisono: хочемо національної автономії! Раєвський закликав: Kellner, zahlen! І забрав шматє.

Мав я за сю річ трохи клопотів в віденській поліції, але я зумів витолкувати якомусь німчикови (урядникови), що моя річ була якраз звернена проти "панслявізма", бо чейже слав'яни заявилися за плеканєм і розвоєм своїх національних індівідуальностий, та що они не кваплються лізти в панмосковське ярмо. Мене відпущено "in Gnaden".

Зразу, як ми познакомилися з слав'янськими студентськими товариствами, заходили на комерси і поляки з "Ognisk"-а, на котрого чолі стояв тоді Альфред Згурський (теп. директор краєвого Банку у Львові). Пізніше поляки зірвали з слав'янськими товариствами, а причина була така, що ми, січовики, на однім комерсі ("Zu den drei Engeln") виступили рішучо проти режіму тодішнього намістника Галичини, гр. Агенора Голуховського, котрий богато урядників-русинів вислав на "заточенє", на мазури. Слав'яни взяли нашу сторону, а "Ognisko" вийшло з салі демонстраційно.

Як симпатично відносилися в сих часах студентські слав'янські товариства до нашої "Січи", свідчить факт, що кождого разу, коли ми, русини, лише явилися на спільних комерсах або в їх товариствах, они витали нас (і лише нас) грімким "живіо русини!".

В 1867 р. дали слав'янські студентські товариства (10 товариств) перший "слав'янський баль" у Відні в Софійських салях. Ганінчака і мене вислала "Січ" як делегатів до балевого комітету. Тут Ганінчак поклав великі заслуги. Його заходами довели ми до того, що на тім бали, крім чеської "беседи", польського "мазура" та сербского "кола", ми, русини, враз з вольонтерами других слав'ян станули в 20 пар до нашої "коломийки".

І церков св. Варвари мала користь з нас, "Січовиків". Під управою питомця Теоф. Скобельського зложили ми хороший хор, який виступав щонеділі, а який послухати не соромилися і віденчуки. Скобельського, що співав неначе соловейко, я викрадав нераз з семінара, щоби з ним заспівати на менших комерсах студентських. Співали ми при гітарі та знакомили слав'ян з чудовою мелодією наших пісень. Було так, що случайно до Відня заїхала депутація моравських ганаків до цісаря з жалобою на архіеп. Шварценберга за те, що він для ганаків комерс, а ми з Скобельським вибралися туди бодай в двійку. Ми співали поруч других слав. товариств, але нам таки припав лавровий олімпійський вінець. Ганаки обносили нас при грімкім: "живіо, na zdar Rusini!". Коли по піснях "Ой став Пугач на могилі" та думі про "Морозенка" ми заспівали ще чеську пісню в дуеті "Тече вода проті води", то все жіноцтво закинуло нас цвітами, а ми тішилися не собою, а тим, що наша пісня побідила, що она "... не вмре, не поляже, а розкаже, чия правда, чия кривда, і чиї ми діти".

Тут взагалі примічу, що західні слав'яни підлягли на пісеннім поли впливам німецьким та що наші мелодії, як орігінальні слав'янські, були для них новістю і западали глибоко в їх душу.

В марті 1868 р. обійшла "Січ" інавгурацію своєю великим концертом. Наш хор співав своїх пісень, слав'яни своїх, а вкінци заспівав я їм ще кілька пісень в спуроводі ліри. На сім вечорі я і попрощався з слав'янськими товариствами і з "Січовиками".

По мені обняв управу "Січи" товариш Юл. Целевич.

Ось кілька згадок з тих часів, які полишилися в моїх записках. Не велике діло сповнила молода "Січ" за ті два роки — се правда, але доконала сего, що слав'яни пізнали нас та що пропаганда Раєвського межі слав'янською молодіжю не мала успіху.

Одна ще рефлексія насуваєся мені при нагоді, коли згадаю ті часи. Молоде поколінє австрійських слав'ян пізнало тоді "Січовиків", а в "Січовиках" пізнало і русинів, а пізнавши нас, полюбило нас. І здавалося, що як ті молоді, сердечні люде підростуть та возьмуть провід свого народа в свої руки, що вони, живючи згадками молодих літ, щирою взаїмністю слав'янською поведуть діло так, що австрійські слав'яни уважатимуть себе дійсними братьми, на яких тяжить моральний обов'язок не лише шанувати себе взаїмно, але і давати собі поміч посеред случайних невзгодин. Така була надія... А результати? Результати не відповіли сподіванням. Слав'янські народи, а іменно їх репрезентанти в парляментах, як Рігери, Енглі, Кайцлі та Крамаржі виявилися великими егоїстами. Молоді, щирі душі заснітилися. І хоч слав'яни становлять більшість в австрійськім парляменті, то таки через сей егоїзм національний і несолідарність не можуть винестися на поважне та рішаюче становиско в Австрії. Розвій всіх австрійських народів не лежить їм на серци. Іменно чехи держаться політики Рігера, який в своїм часі сказав Озаркевичеви: "Wir bedauern euch, aber helfen können wir euch nicht" ("Ми жалкуємо вас, але допомогти вам не можемо" — *нім.*)"

***

30 січня 1908 р. Анатоль Вахнянин доповідав на засіданні президії Музичного товариства ім. М.Лисенка про перспективи Вищого музичного інституту, а вже в ніч з 10 на 11 лютого раптово помер.

Про А.Вахнянина "Діло" вмістило статтю Гната Хоткевича, де йшлося про заснування стипендії ім. Анатоля Вахнянина президією Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. На думку автора публікації, ця стипендія стане "пам'ятником покійному, може ліпшим від марморового" (Діло. — 1908. — 13 лют.).

Серед відгуків наведемо тут тексти М.Лисенка, М.Павлика, молодомузівців Василя Пачовського, Петра Карманського, Михайла Яцківа — у листах до К.Студинського.

"18 лютого 1908, Київ

Високоповажний Добродію!

Великим, тяжким сумом обняла моє серце вістка про смерть достойного, великого патріота нашого Анатоля Вахнянина, ціле життя своє оддавшого для щастя й розцвіту своєї вітчини. Особисто я мало знав його, але в ті немногі хвилини нашої знайомости ві Львові і в Чернівцях, я постерігав його отверте серце до всього рідного, його щиру душу у всякому ділі, до якого лишень він брався. Ніколи, поки життя мого, не забуду його ласкавих, повних відданого серця листів до мене, в яких він присоглашав і закликав на святкування мого ювилея ві Львові. Його ж невтомними заходами вершилися святкування тих незабутніх для мене днів, принаймні, о скільки я можу догадуватися, з боку музичного, програму концертового, де він безперечно брав саму діяльну участь.

Найгорячійші мої симпатії викликала його тиха, проста і плоха (скромна) натура, яка гаряче тим часом відчувала естетичні враження, якими переймалася душа його. В його сентенціях не помічав я нічого екзальтірованого, але правдиво-щиро відчутне в сфері умілости.

Я мало знаю з життя того інститута музичного, який зобов'язаний йому своїм існуванням, але саме вже існування сього закладу, солідного по свойому завданню і вельми корисного для краю, служить найкращим пам'ятником його надзвичайно корисної і великої праці й діяльности, яка не повинна забутися вдячними нащадками, бо його ім'я нерозривно злучено з самим інститутом.

Тяжко миритися з втратою невсипущого діяча, коли й їх взагалі у нас так обмаль...

З тяжко враженим серцем дозволю собі висловити Вам, Високоповажний Добродію, й усій Вашій Високошанованій Родині небіжчика, моє глибоке й сердечне співчуття горю Вашому, моєму особистому й нашому загальноукраїнському. Земля йому пером, вічна пам'ять і вдячне узнання й незабудь в далеких нащадках людности нашої Україноруської вітчизни!

Прошу Вас, Високоповажний Добродію, а через Вас і всю Високодостойну Родину небіжчика прийняти від мене ознаки найглибшого поважання мого.

М.Лисенко.

Я бажав би, коли можна, мати його фотографію".

12 лютого до К.Студинського надійшов лист від Михайла Павлика такого змісту: "Високоповажний Добродію! Позвольте й мені висловити жаль із-за ненадіяної смерти неб. Вашого тестя, мого колишнього професора в Академічній гімназії з 1868-1873 рр., котрого я не забуду з того часу, яко чоловіка незвичайно делікатного, гуманного й приязного для учеників, тим більше, що (попри неб. П.Свєнціцького) він був перший, котрий пхнув мене до українства, м.і. давши мені на прочитанє "Записки о Южной Руси" Куліша – першу книжку про рос. Україну, що зробила на мене велике вражінє. Небіжчик і далі робив на мене вражінє джентельмена, мов би вихопленого з якої висококультурної західноєвропейської суспільности, дарма, що політика его за 1890-1897 рр. була мені дуже несимпатична. Згадую его щиро з гімназіяльних моїх часів і яко вчителя співу, що заохочував мене до складання віршів і перекладів їх, із яких не одну й підложив під ноти й казав співати нам. Цінив я дуже й его визначний публіцистичний талант.

Пером єму земля!

З поважанєм М.Павлик".

З листа молодомузівців: "Високоповажаний Пане Професор!

Іменем артистично-літературного гурту "Молода Муза" висказуєм на Ваші руки щирий жаль з приводу смерти великого Композитора і Друга нашої пророчистої пісні, Основателя і Директора "Музичного інституту" бл. п. Наталя Вахнянина.

За роком филь буденщини виринатимуть в серцю будучих поколінь перли його найглибших почувань, які перелив в пісню.

Те, що підняло Його понад сірину, є цінне і для нас, і тому відводимо Його зі щирим жалем до брам Невідомого.

Завчасно згасив нам Геній тліни акорди Його вітхненої симфонії!"[29]

Про Анатоля Вахнянина слово мовили в різний час Ю.Романчук, Є.Олесницький, К.Студинський, О.Огоновський, В.Левицький, К.Устиянович, О.Барвінський, І.Франко. Останній, зокрема, у "Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р." наголошував, що "Наталь Вахнянин – чоловік, без сумніву, показний і талановитий, але з трохи пересадними генеральськими та дирижорськими претензіями. Хоч сам він уважав себе одним із головних стовпів і представників галицького українофільства, то, проте, яке міг би був зайняти (місце) при своїх талантах, але також при більшій пильности і сумлінности в трактуванні своєї справи"[30].

Звичайно, якщо зняти з Франкового вислову надмірний критицизм, а натомість взяти до уваги його прогностику та ще й ті вісімнадцять літ, протягом яких А.Вахнянин чесно трудився на культурно-освітньому полі нації, то побачимо, що талант цього діяча таки засіяв немало добротних зерен на ниві духовного відродження.

1 Центральний державний історичний архів у м.Львові (далі: ЦДІАЛ). – Ф. 362. – Оп. 1. – Спр. 464. – Арк. 22.
2 *Там само.* – Спр. 463. – Арк. 13.
3 *Вахнянин А.* Спомини з життя (посмертне видання) / Зладив К.Студинський. – Львів, 1908. – С. 16.
4 *Там само.* – С. 30.
5 *Там само.* – С. 39.
6 *Там само.* – С. 40.
7 *Там само.* – С. 41.
8 *Там само.* – С. 54-55.
9 Львівська наукова бібліотека ім. В.Стефаника Національної академії наук України (далі: ЛНБ). – Відд. Рук. – Ф. НТШ. – Од. зб. 560. – Арк. 5 зв.
10 *Вахнянин А.* Спомини... – С. 70.
11 *Батенко Тарас.* Анатоль Вахнянин (1841-1908): Біля джерел національного відродження. – Львів: Кальварія; Каменяр, 1998. – С. 37.
12 ЦДІАК. – Ф. 295. – Оп. 1. – Спр. 147. – Арк. 8.
13 *Вахнянин А.* Спомини... – С. 3.
14 *Батенко Тарас.* Цит. праця. – С. 56.
15 Див.: *Качкан В.* Хай святиться ім'я твоє: Українознавство та пресологія (XIX – перша пол. XX ст.). – Львів: Фенікс, 1998. – Кн. 3. – С. 7-30 (розділ "З великої всеукраїнської трійці (Пантелеймон Куліш у взаєминах з галичанами та в оцінках Івана Франка, Михайла й Олександра Грушевських"); ЛНБ. – Відд. Рук. – Ф. 11 (Барвінських). – Од. зб. 3429; *Левицький К.* Історія політичної думки галицьких українців (1848-1914). – Львів, 1926; *Студинський К.* Галичина й Україна в листуванні 1862-1884 рр. – Харків; Київ, 1931. – Т. 1. – С. 415-416; *Нарат О.* Про вибори до сейму. – Львів, 1889; *Горак Яким.* Найвизначніший серед старшої генерації (До 90-річчя від смерті А.Вахнянина) // Дзвін. – 1998. – № 2. – С. 110-113.
16 *Вахнянин А.* Листи до Пантелеймона Куліша (1869 р.) / Видав К.Студинський. – Львів, 1908. – С. 5.
17 Див.: *Мирон.* Переписка Куліша з Володимиром Барвінським у першій половині 1870 р. // Кіевская Старина. – 1898. – Т. 63. – С. 106.
18 Див.: Основа. – 1871. – Ч. 41-60.
19 Див.: Артистичний вісник. – 1905. – Зошит 1.
20 *Вахнянин А.* Листи... – С. 15.
21 *Там само.* – С. 52-53.
22 *Там само.* – С. 83.
23 ЦДІАЛ. – Ф. 818. – Оп. 1. – Спр. 30. – Арк. 38.
24 *Там само.* – С. 1.
25 Там само.
26. *Батенко Тарас.* Цит. праця. – С. 7.
27 ЦДІАЛ. – Ф. 834. – Оп. 1. – Спр. 2. – Арк. 1.
28 *Батенко Тарас.* Цит. праця. – С. 67.
29 *Там само.* – С. 117.
30 *Там само.* – С. 126-131.
31 Див.: Зібр. творів: У 50-и т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 358.

ПЕРСПЕКТИВИ ВИДАННЯ ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ ПРАЦЬ ІНСТИТУТУ ім.М.Т.РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ

Ìèêîëà ÄÌÈÒÐÅÍÊÎ

Нинішній час називають добою інтернету, загальнолюдської інтеграції, що породжує ряд суперечливих тенденцій, неокласичних протистоянь ортодоксально-парадоксального штибу: доба глобалізму з її уніфікацією, стандартизацією, баналізацією і теорією єдиного потоку – з одного боку, і доба глибинного поцінування власного національного універсуму – з іншого.

В останні десятиліття світова гуманітарна наука актуалізувала ряд напрямків фундаментальних наукових досліджень, пов'язаних з осмисленням багатовікових надбань усної народної традиційної художньої творчості. Активізація зусиль вчених у пізнанні феномена народної традиційної культури – від міфу, ритуалу, архетипу, символу і до стереотипу, явищ сучасної маскультури, своєрідної (з елементами деградації) індустрії розваг – дала підстави для розвитку багатьох наукових галузей знань про людину: антропології (структурної, філософської, когнітивної), психології (етнопсихології, етнолінгвістики, конфліктології, іміджології), соціології, націології, культурології, екології, віртуалістики тощо. До того ж, простежується чітка тенденція до диференціації наукових підходів у вивченні творчої спадщини народів і людства загалом із переважанням проблемно-концептуального висвітлення самих явищ в умовах етнічної органіки – від зародження (виникнення), системи трансформацій, етапування та сучасних зрізів функціонування чи пасивних форм збереження до передбачення шляхів і тенденцій розвитку чи занепаду.

Українська фольклористика пройшла складний, тернистий шлях утвердження власної методології, принципів студіювання традиційної народної творчості. Проте для української фольклористики залишилися актуальними проблеми, що стосуються, зокрема, визначення меж та обсягів об'єкта дослідження, історії наукової галузі, збирацької польової роботи, едиційної бази тощо.

Досвід фольклористичних студій засвідчує нагальну потребу в чіткому, науково виваженому окресленні терміна "фольклор", його поліфункціональної, але не безмежної, не аморфної, як спостерігаємо нині, сутності. Відповідно й фольклористика має наполегливіше заявляти про себе як наукову дисципліну, а не допоміжну структуру етнології, антропології, літературознавства, музикознавства, етнопсихології, етнолінгвістики тощо. Навіть у XIX столітті, перебуваючи у лоні етнографії, фольклористика відзначилася фундаментальними теоретичними працями Миколи Костомарова, Олександра Потебні, Михайла Драгоманова, Миколи Лисенка, Павла Житецького, Івана Франка, а згодом – на початку та в першій половині XX століття – дослідженнями Володимира Гнатюка, Климента Квітки, Філарета Колесси, Катерини Грушевської, Віктора Петрова. У XIX – на початку XX століття зібрано й опубліковано матеріали, що складають основний фонд української фольклорної скарбниці (діяльність Зоріана Доленги-Ходаковського, Миколи Цертелєва, Михайла Максимовича, Миколи Гоголя, Платона Лукашевича, Ізмаїла Срезневського, Йосипа та Федора Бодянських, Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича, Якова Головацького, Пантелеймона Куліша, Андрія Димінського, Павла Чубинського, Івана Манжури, Якова Новицького, Бориса Грінченка, Дмитра Яворницького, Михайла Павлика, Володимира Гнатюка, Йосипа Роздольського та ін.).

Радянський період у розвитку української фольклористики характеризується ідеологічною зашореністю, науковою обмеженістю, упередженими підходами та оцінками набутку попередників, витворенням заборон на дослідження фольклорної архаїки, явищ міфології, національної специфіки народної творчості. Заради справедливості відзначимо, що навіть за умов тотального ідеологічного шовіністичного і космополітичного кріпацтва українські вчені і збирачі зробили величезний внесок у нагромадження, публікацію та осмислення народної творчості. Назвемо, зокрема, імена Максима Рильського, Павла Попова, Гната Танцюри, Олексія Дея, Івана

Березовського, Насті Присяжнюк, Григорія Нудьги, Теофіла Комаринця, Михайла Грицая, Марії Шубравської, Олександра Правдюка, Василя Скрипки, а цей ряд можуть продовжити прізвища багатьох авторів публікацій, упорядників видань тощо.

Усе ж варто наголосити: зусилля українських фольклористів XIX-XX століть переважно були спрямовані на створення різноманітних фольклорних зводів, зібрань зразків усної народної культури, а менше — на фундаментальні дослідження. Саме тому наукова галузь упродовж останніх десятиліть розвивалася не бурхливо, навіть спорадично, а під кінець XX століття, у 1990-і роки, кризові явища в академічній фольклористиці стали більш помітні, хоч суспільні умови кардинально змінилися, демократизувалися. Очевидно, уповільненість державотворчих процесів, відсутність (невиробленість) державної ідеології з її сутнісним стрижнем — українською національною ідеєю, а відтак нехтування владою такими могутніми пріоритетами державного будівництва, як наука, освіта, культура, спричинилися до гальмівних, інерційних процесів у розвитку багатьох академічних наукових галузей, і фольклористика тут не виняток. Мабуть, оцінюючи стан наукової галузі, слід брати до уваги і об'єктивний, і суб'єктивний фактори: не вироблена самими фольклористами стратегія розвитку, пасивно-споглядальні настрої, відсутність належного запалу. Далися взнаки неповороткість організаторів науки щодо зміни поколінь і щодо консолідації зусиль у досягненні мети, послаблення координаційної роботи і міжнародних контактів тощо.

За десять років незалежності українські фольклористи спромоглися написати лише один — та й то не зовсім фаховий — підручник для вищих навчальних закладів (автори Мар'яна та Зоряна Лановики), понад десяток монографій, присвячених переважно дослідженню народної прози. Опубліковано декілька навчальних посібників: Анатолій Іваницький. Українська музична фольклористика (методологія і методика). — К.,1997; Олена Таланчук. Усна народна творчість. — К., 1998; Федір Євсеєв. Світоглядні основи архаїчної культури: теоретичний аспект. — Ніжин, 2000.

Найпомітніший внесок у наукову галузь зробила університетська фольклористика: Давидюк Віктор. Українська міфологічна легенда. — Львів, 1992; Первісна міфологія українського фольклору. — Луцьк,1997; Сокіл Василь. Народні легенди та перекази українців Карпат. — Київ, 1995; Дунаєвська Лідія. Українська народна проза (легенда, казка): Еволюція епічних традицій. — Київ, 1997; Кейда Федір, Мишанич Степан. Народні месники України у фольклорі. — Донецьк, 1998; Кейда Федір. Український фольклор про Гайдамаччину. — Київ, 1999; Будівський Петро. Олекса Довбуш в історії, фольклорі та літературі (Проблема історичної та художньої правди). — Київ, 1999; Копаниця Любов. Метапонятійна модель української ліричної пісні. — Київ, 2000 та ін.

Здобутком української фольклористики в довідково-інформаційній галузі став вихід 1999 року в Інституті народознавства НАН України (м.Львів) двох фундаментальних книг бібліографії з фольклористики, що їх підготував авторитетний вчений Мирослав Мороз[1].

Публікація першоджерельних фольклорних матеріалів у 1990-і роки не була інтенсивною, спостерігалися песимістичні тенденції нехтування традиційними творами, згортання публікації зразків з народної художньої скарбниці. Загалом публікацій усної народної творчості в Україні — одній з найбагатших фольклорних країн світу — катастрофічно мало (в дужках зазначимо, що наші північно-східні сусіди росіяни довишкрібують свою скриню, бо вже друкують народну еротику й нецензурщину). На український фольклор багато хто дивиться як на старе, віджиле, непотрібне; вбачають у ньому ворога тих стратегій, що зденаціоналізовують, збаналізовують і зомбують людину технологіями манкуртства; приписують українцям то "салоїдство", то "шароварність", то "хатокрайність", то "двомовність". Роль мови і фольклору в державотворчому і націостверджувальному процесах визначальна, основоположна, а тому зневажання української мови і творчості українського народу — шлях до його знищення.

Саме тому для українського суспільства загалом і фольклористики зокрема залишаються надзвичайно актуальними фундаментальні дослідження і фундаментальні публікації фольклору. Ще 1961 року започатковано видання академічної серії "Українська народна творчість". Досі побачили світ майже тридцять томів, лише декілька книг опубліковано в 90-і

роки[2]. Серія майже занедбана, забута, але, слід наголосити, не з вини фольклористів, адже лежать у шафах і шухлядах упорядковані рукописи томів народної лірики, голосінь, дитячого фольклору, сучасних записів прози. Як не прикро, у попередні десятиліття не опубліковано повного корпусу народних казок (вийшли тільки "Казки про тварин"), замовлянь, легенд і переказів (один куций томик тут погоди не робить, а було заплановано три томи[3]).

Парадоксально, що й досі в Україні не видано повного зібрання творів Тараса Шевченка і повного корпусу національного епосу — дум. Недарма ставлю в одному ряду творчість генія-письменника і генія-народу: "Думи мої, думи мої, лихо мені з вами"...

Проспект видання серії "Українська народна творчість" (К., 1969. — С.10) передбачав публікацію дум лише у двох книгах. Згодом до планів видання серії було внесено корективи і вже у червні 1976 року Олексій Дей писав про майбутнє видання дум у трьох книгах.[4] Над підготовкою дум до видання у різні роки працювало кілька тимчасово сформованих колективів учених. Проте лише нині з'явилися реальні умови для належного наукового опрацювання матеріалів і підготовки їх до друку в якнайповнішому вигляді. Саме тому фольклористи ІМФЕ НАН України планують здійснити видання повного академічного корпусу українського національного епосу — дум у 5-ти томах. Аналогів такому виданню нема, бо відомі два томи корпусу дум в упорядкуванні Катерини Грушевської[5] (Т.1. — 1927; Т.2. — 1931) і збірник в упорядкуванні Бориса Кирдана[6] (1972) містять приблизно половину того матеріалу, який має ввійти до академічного зводу. Щоправда, К.Грушевська планувала опублікувати чотири томи дум — три книги текстів, а четверта — мелодії.

Відомо понад п'ятдесят сюжетів дум. Більшість із них існують у десятках варіантів і записів. Скажімо, дума про втечу трьох братів з Азова має близько шістдесяти варіантів; дума про Івася Коновченка відома в п'ятдесяти двох варіантах.

При підготовці думового епосу до друку постає ряд проблем щодо розшуків невідомих досі матеріалів в архівних сховищах України і за кордоном; розшифрування, атрибуції текстів та мелодій; класифікації та систематизації наявних матеріалів; осмислення поетики текстів, текстологічних принципів, правопису та обґрунтування наукової доцільності в публікації спотворених зразків, записів фрагментів; підготовки наукових передмов монографічного характеру і до текстової, і до музичної частин; написання коментарів, історичних та біографічних довідок, складання приміток, системи покажчиків тощо.

Отже, підготовка і здійснення фундаментального видання унікального в світі епосу — дум — справа честі українських фольклористів.

До актуальних завдань сучасної фольклористики належить і фундаментальне дослідження історії науки. На жаль, поки що залишається добрим наміром написання узагальнюючої "Історії української фольклористики". Наші попередники, починаючи з Олександра Пипіна, Миколи Сумцова, Філарета Колесси і закінчуючи Ярославом Гарасимом, автором розвідки про культурно-історичну школу, осмислили чимало фактів та явищ в історії фольклористики. Проте відсутність систематизованої синтетичної праці з історії наукової галузі не сприяє розвиткові фундаментальних теоретичних досліджень. Передумови для створення "Історії української фольклористики" є, це засвідчують багаторічні монографічно-дисертаційні дослідження доробку видатних постатей української фольклористики: Павла Попова про Миколу Костомарова; Олексія Дея про Івана Франка; Івана Березовського про Івана Манжуру; Михайла Яценка і Миколи Мушинки про Володимира Гнатюка; Марії Шубравської про Дмитра Яворницького; Софії Грици про Філарета Колессу; Романа Кирчіва про діячів "Руської трійці" та Йосипа Лозинського; Михайла Пазяка про Матвія Номиса, численні розвідки Володимира Качкана про Михайла Павлика, Осипа Маковея, Володимира Шухевича, Григорія Ількевича; Зої Василенко та Людмили Єфремової про Миколу Лисенка; Анатолія Іваницького про Климента Квітку; Бориса Кирдана про збирачів народної поезії XIX століття; Василя Івашкова про Пантелеймона Куліша; Людмили Іваннікової про Якова Новицького; Оксани Шалак про Андрія Димінського; Лідії Козар про Бориса Грінченка; Лесі Наумовської про Михайла Драгоманова; Ірини Довгалюк та Ганни Сокіл про Йосипа Роздольського, Зої Кудрявцевої про Олександра Шишацького-Ілліча та ін. Безперечно, об'єктивної історії фольклористики у радянський період аж ніяк не могло бути створено.

І це стосується не лише заляканої буржуазним "ізмом" української дослідницької думки, а й великодержавної російської, про що свідчить опублікована відповідно 1958-го і 1963-го років двотомна "Історія російської фольклористики" Марка Азадовського.

У контексті розгляду питань генези, формування та розвитку української фольклористичної традиції, безсумнівно, доведеться долати значні труднощі, переосмислювати стереотипи, заперечувати чи спростовувати оцінки й позиції попередників, полемізувати із сучасниками. І це стосуватиметься багатьох проблем: періодизації; наукових концепцій романтиків і позитивістів, адептів міфологічної школи і неоміфологів; теорій міграції та самозародження сюжетів і мотивів; оцінки діячів-теоретиків і збирачів-практиків тощо. Актуальність створення узагальнюючої праці з історії української фольклористики продиктована потребою повнішого уявлення про творчий геній народу, його дослідників та збирачів, про внесок українців до європейської історії.

Ще одним актуальним завданням українських фольклористів є підготовка науково-довідкових видань словникового та енциклопедичного характеру. Жодного автономного галузевого словника термінів, понять, персоналій в Україні досі не створено. Частина нашого доробку ввійшла до спільної книги українських, білоруських та російських вчених, опублікованої 1993 року в Мінську (Білорусь): "Східнослов'янський фольклор: Словник наукової і народної термінології". Окремі відомості з фольклористики можна почерпнути з "Української літературної енциклопедії" (з 1988-го до 1995-го року вийшло три томи, решта два томи і досі не опубліковано), зі словників літературознавчих термінів.

Відсутність наукового зводу термінів, понять, що стосуються сфери фольклору і фольклористики, гальмує теоретичні опрацювання багатьох проблем, негативно позначається на підготовці кадрів, видавничій практиці тощо. Об'єктивно назріла потреба створення фольклористичного енциклопедичного словника з висвітленням питань методології наукової галузі, теорії фольклору, історії фольклористики. Сучасний науковий потенціал українських фольклористів, на наш погляд, дає змогу реалізувати цей давній задум не одного покоління вчених. В українській фольклористиці маємо ряд значних імен, чиї наукова ерудиція, професійні знання і вміння можуть стати запорукою належної підготовки фольклористичного енциклопедичного словника, а також фундаментальних видань серії "Українська народна творчість", історії фольклористики. Це, зокрема, Наталія Шумада, Роман Кирчів, Вікторія Юзвенко, Іван Денисюк, Володимир Бойко, Лідія Дунаєвська, Володимир Качкан, Софія Гриця, Анатолій Іваницький, Степан Мишанич, Михайло Гайдай, Віктор Чабаненко, Михайло Чорнописький, Віктор Давидюк, Петро Будівський, Олена Таланчук, Любов Копаниця, Володимир Погребенник, Наталія Малинська, Іван Хланта, Степан Шевчук, Олексій Вертій, Василь Сокіл, Володимир Буряк. Безперечно, основний тягар виконання запланованих тем, забезпечення видань буде покладений на фольклористів ІМФЕ НАН України.

До "Фольклористичного енциклопедичного словника" ввійдуть статті, що розкривають терміни і поняття, різноманітні явища народної традиційної культури, висвітлюють роботу фольклористичних наукових осередків та роль періодики, довідки про дослідників, збирачів, носіїв та виконавців фольклору.

Певна річ, українській фольклористиці бракує й інших типів бібліографічно-довідкових видань: путівників по архівних фондах, тематичних покажчиків тощо.

Наявність періодичних друкованих органів — таких, як журнали "Народна творчість та етнографія" (ІМФЕ НАН України, головний редактор Ганна Скрипник), "Народознавчі зошити" (Інститут народознавства НАН України, м.Львів, головний редактор Степан Павлюк), "Фольклористичні зошити" (Полісько-Волинський народознавчий центр НАН України, м.Луцьк, головний редактор Віктор Давидюк) — усе ж не забезпечують потреб українських фольклористів у публікаціях досліджень та польових матеріалів, унікальних колекцій, записів, що зберігаються ще, але вже трухлявіють в архівах і можуть бути безповоротно втрачені. Маємо створити при ІМФЕ НАН України новий періодичний щорічний науковий збірник "Український фольклор: Дослідження і матеріали".

Відчувається гостра потреба в перевиданні фольклористичних праць і класичних фольклорних збірників. Достатньо назвати лише декілька імен з української фольклорис-

тики та етнології, неувага до яких десятиліттями підриває віру в справжні наміри і наукові потенції сучасників: Олександр Потебня і Павло Чубинський. На жаль, ми не спромоглися ні перевидати теоретичних фольклористичних праць[7] геніального мислителя, ні знаменитих семи фундаментальних томів.

Як бачимо, проблема підготовки фундаментальних, підсумкових, узагальнюючих та енциклопедичних праць із фольклористики — нагальне завдання, без вирішення якого годі й думати про справжній розвиток наукової галузі.

1 Див.: Бібліографія українського народознавства: У 3-томах. — Т.1: Фольклористика. — Кн.1-2 /Зібрав і впорядкував Мирослав Мороз. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 1999.

2 Коротко про серію: *Дмитренко Микола*. Серійні видання українського фольклору //Українське народознавство: Стан і перспективи розвитку на зламі віків /Матеріали міжнародних науково-практичних читань, присвячених пам'яті українського фольклориста Михайла Пазяка /Упоряд. О.Петровський, Н.Юсова. — К., 2000. — С.126-127; *Роєнко Ольга*. Скарби фольклору //Народознавство, 1993. — №5. — С.4.

3 Українська народна творчість: Наукове видання в 50-ти томах. Проспект (на правах рукопису). — К.: Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського Академії наук Української РСР, 1969. — С.11.

4 Див.: *Дей О.І.* Багатотомна серія "Українська народна творчість" //Вісник Академії наук Української РСР, 1976. — №6. — С.63.

5 Українські народні думи. — Том перший корпусу. — Тексти №№1—13 і вступ Катерини Грушевської. — К.: Держ. вид-во України, 1927. — CCXX С. + 176 С.; Українські народні думи. — Том другий корпусу. — Тексти №№14—33 і передмова Катерини Грушевської. — Х., К.: Пролетар, 1931. — XXXII С. + 304 С.

6 Украинские народные думы /Изд. подгот. Б.П.Кирдан. — М.: Наука, 1972. — 560 С.

7 Йдеться, зокрема, про такі роботи: "Про деякі символи в слов'янській народній поезії", "Про міфічне значення деяких обрядів і повір'їв", двотомне фундаментальне дослідження "Пояснення українських і споріднених із ними пісень. — Т.1: Веснянки; Т.2: Колядки і щедрівки", "З лекцій із теорії словесності: Байка, прислів'я, приказка", грунтовну рецензію на зібрання народних пісень Я.Головацьким, ряд інших статей та розвідок. Чимало й інших актуальних завдань постає перед українськими фольклористами: *Дмитренко М.К.* Актуальні проблеми сучасної фольклористики: досвід і перспективи //Матеріали до української етнології: Зб. наук. праць /Ред.колегія Г.А.Скрипник (відп. редактор) та ін.— Вип.2. — К.: ІМФЕ НАН України, Асоціація етнологів, 2002. — С.369-371.

КОНЦЕПЦІЯ ЕТНОГЕНЕТИЧНИХ НІШ І ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ ПОХОДЖЕННЯ НАРОДІВ СВІТУ

Âàñèëü ÁÀËÓØ Î Ê

Феномен етнічного, нехай у різних формах, існує на Землі стільки, скільки існує "людина розумна", людство ж, як відомо, поділяється на окремі етноси, що аж ніяк не виявляють тенденцій до зникнення чи злиття, а процеси етноутворення не згасають і сьогодні. Тому мусить бути універсальна причина, яка зумовлює виникнення етносів[1]. Щоб встановити цю причину, слід відповісти на питання: чим є етнос? Як показують дослідження етнологів, і зокрема московської етнологічної школи колишнього СРСР, напрацювання яких, коли відкинути певну тенденційність і заідеологізованість, вважаємо вельми плідними, етноси є об'єктивними, незалежними від волі самих людей утвореннями. Люди, звичайно, в більшості випадків у тій чи іншій формі усвідомлюють свою етнічну належність, зокрема коли етнос уже існує. Проте сам процес народження нового етносу ними, як правило, не усвідомлюється. Етнічна самосвідомість з'являється лише на завершальному етапі етногенезу[2]. Самі ж етноси є суто людським соціокультурним механізмом адаптації окремих людських популяцій до певних, спочатку лише природних, а далі все більше й соціальних умов. Оскільки люди, на відміну від тварин, майже втратили здатність біологічної адаптації до природних ніш, на які поділена поверхня земної кулі і які є дуже різними в різних її регіонах, вони мусять пристосовуватися до них вже за допомогою суто людського механізму пристосування. Таким засобом пристосування і виступає етнічна культура. "Уже в силу різноманітності природних умов нашої планети, — пише відомий сучасний російський етнолог С.Арутюнов, — етноутворення було з самого початку неминучим"[3]. Крім того, обживаючи ту чи іншу природну нішу, люди

впливають на неї, змінюють умови існування в ній, виробляють традиції взаємодії з природним середовищем, які з часом одержують певну самостійність. Так ніша перетворюється з лише природної на природно-соціальну. Причому, чим довше мешкають у даній місцевості люди, тим соціальний аспект такої ніші набуває більшої ваги і перетворюється на визначальний.

До таких висновків на конкретному матеріалі прийшли різні вчені — переважно етнологи й археологи, що займаються вивченням етнокультурних, етнічних та етногенетичних процесів, і матеріал, який вони наводять, підтверджує це[4]. Найбільш же глибоко та аргументовано на широкому матеріалі обґрунтовує тезу про адаптивну суть етносів і взагалі феномену етнічного С.Арутюнов. У людському середовищі, зазначає він, "... етноутворення виступило адаптивним субститутом видоутворення, що згасло". "Утворення етнічних культур, як і видоутворення, є процесом адаптації до специфічних ніш, спочатку лише природних, але пізніше все більше також і соціальних"[5]. Причому дослідження показують, що феномен етнічного, як механізм адаптації до певних природно-географічних і соціальних умов, чітко проявляється вже на ранніх етапах історії людства. Але спочатку визначальним виступав саме природний фактор. Зокрема, розкриваючи дію такого механізму адаптації, відомий український археолог, фахівець з первісної історії Л.Залізняк вказує, що у фінальному палеоліті і мезоліті "... кордони протометаетнічних спільностей в тенденції збігалися з природно-географічними рубежами ландшафтно-кліматичної зони і пов'язаного з нею господарсько-культурного типу". Він також підкреслює, що "... радикальна господарська переорієнтація швидко приводила до суттєвих змін у багатьох сферах суспільного життя, в тому числі до накопичення культурних та мовних відмін, що сприяло формуванню нового етносу"[6]. Дослідник відзначає вже і дію в той час таких соціальних чинників, як витіснення спільноти сусідами з зайнятої нею природно-географічної ніші, вторгнення чужорідного населення і т.п.[7]. Як приклад переважання природно-географічних чинників у становленні етнічного механізму адаптації в стадіально ранніх людських спільнот можна назвати протометаетнічні спільності ескімосів, з одного боку, і північних атапасків та алгонкінів Північної Америки — з іншого. Спеціалізовані мисливці й рибалки арктичних областей, ескімоси, як правило, прив'язані до арктичного узбережжя та навколишньої тундри. Північні ж атапаски та алгонкіни — мисливці тайгової зони — жорстко прив'язані саме до північних лісових ландшафтів. І в жодному з регіонів їх проживання (на Алясці, у Північній Канаді, на півострові Лабрадор) ці близькі сусіди за століття існування поруч у переважній більшості так і не змінили природно-географічної зони, у якій мешкають. Усі міграції цих народів здійснювалися, як правило, у межах названих природних зон. (На півдні, де зона північних хвойних лісів плавно переходить у зону мішаних і листяних і де ліси, що ростуть на схилах Скелястих гір, тягнуться аж до кордону між США і Мексикою, міграції теж не виходили за межі тайгової зони.) Як відзначають дослідники, "... тундра, що межувала на півночі з лісом, відігравала роль екологічного "буфера" між індіанцями субарктики і береговими ескімосами"[8].

Поступово, із розвитком людства і збагаченням його культурних надбань, пряма залежність людей від природи змінюється непрямою, і в адаптивному механізмі етнічного на перший план виходить соціальний фактор, який і стає визначальним. Особливо це характерно для пізніх етапів розвитку людства. Є навіть народи, в етнічній адаптації яких природні чинники грають дуже незначну роль. Це, наприклад, євреї та цигани, які в своєму традиційному побуті, зокрема тому, що виробився на XIX-XX ст., не пов'язані прямо з певним геосередовищем. Це дало їм можливість розселитися майже по всьому світу[9]. Та все ж, природний чинник і тут відіграє деяку роль. Тому, наприклад, цигани ніколи не кочували ні по Канадському арктичному архіпелагу, ні по глибинних джунглях Нової Гвінеї. Це ж саме стосується і євреїв, які в тих краях теж не живуть.

У зв'язку з вищесказаним, ми застосовуємо поняття етногенетичних ніш, без наявності яких, як видається, жоден етнос не може утворитись, і навпаки, існування таких ніш детермінує, хочемо ми того чи ні, утворення етносів[10]. Тобто, слід говорити про конкретні англійську, шотландську, німецьку, польську, українську та інші етногенетичні і, відповідно, етнічні (стосовно вже подальшого існування

етносу) ніші. Кожна етногенетична ніша має природний і соціальний компоненти. Природний компонент такої ніші складають природно-географічні умови, в кожному конкретному випадку своєрідні, які в комплексі своїх характеристик (рельєф, водний режим, річкова система, клімат, ґрунти, рослинний і тваринний світ, роза вітрів, температурний режим) становлять певну цілісність, відмінну від аналогічних природно-географічних комплексів, що склалися в інших, у тому числі сусідніх, реґіонах. Як правило, такі територіальні природно-географічні комплекси відокремлені від сусідніх аналогічних комплексів більш чи менш чітко вираженими природними утвореннями — горами і нагір'ями, річками й річковими долинами, узбережжями морів, кордонами природних і кліматичних зон тощо.

Соціальний компонент етногенетичної ніші складають витворені протягом тисячоліть, як правило, різноетнічним населенням даного регіону, генетично споріднені традиції взаємодії з природним середовищем і олюднення природи, матеріального виробництва, способу життя, культури (матеріальної, духовної, соціонормативної, політичної), мислення. У випадку приходу нового етнічного угруповання в даний реґіон ці традиції, акумульовані субстратним населенням, передаються прибульцям, які, засвоюючи місцевий тисячолітній культурний спадок, певним чином теж впливають на нього. І лише після засвоєння цього культурного (в найширшому сенсі) спадку прибульцями і завершення культурної взаємодії прийшлого й аборигенного населення, можна говорити про закінчення формування етногенетичної ніші. При цьому в етномовному плані може перемогти як аборигенний, так і прийшлий елемент (що залежить від конкретних культурно-історичних умов), проте засвоєння прибульцями місцевих культурних надбань, а також більша чи менша (знову ж залежно від конкретних умов) їх трансформація і ті чи інші культурні додатки є правилом. Разом з тим самі ці культурні додатки прийшлого населення визначаються місцевим геосередовищем і місцевою культурною традицією. Це слушно і у випадках зміни населення, яка, до речі, практично ніколи не буває абсолютно повною (навіть при колонізації таких країн як США, Канада, Австралія). У завершенні формування соціального компоненту етногенетичної ніші велика роль належить також об'єднанню її території мережею різного роду комунікацій, зокрема інформаційних, або ж таких, на основі яких виникають інформаційні комунікації[11]. У цьому процесі основну роль виконують торгово-економічні зв'язки і особливо об'єднання даної території в рамках одного політичного організму.

Етногенетична ніша (після того, як складеться) детермінує виникнення у місцевого населення певних, саме таких, а не інакших (зумовлених місцевими, як природними, так і соціальними чинниками), форм культури — матеріальної, соціонормативної, політичної, духовної. При цьому, об'єднане спільною мережею інформаційних комунікацій і маючи схожі реалії культури (незважаючи на певні локальні її варіанти, які є завжди), населення з часом усвідомлює свою взаємну культурну подібність і єдність. Разом з тим воно усвідомлює і відмінність власних культурних реалій від аналогічних у населення сусідніх ніш-реґіонів, а отже, і свою відмінність. З'являється протиставлення "нас" — "їм", тобто етнічна самосвідомість.

Отже, етногенетичну нішу можна визначити, як локальний реґіон земної ойкумени, що вирізняється з-поміж інших аналогічних реґіонів своїми природно-географічними, а також соціокультурними характеристиками; об'єднаний спільною мережею комунікацій, у тому числі інформаційних, він становить певну цілісність. Етногенетична ніша, впливаючи на місцеве населення, спричиняє соціокультурну адаптацію цього населення до її природних і соціальних умов і тим самим виступає причиною утворення (а в подальшому існування) етносу. У більшості випадків такі реґіони певною мірою відокремлені один від одного більш чи менш чітко вираженими природними утвореннями, а також політичними кордонами (не обов'язково в сучасному розумінні) і кордонами історико-культурних областей, що якоюсь мірою все ж збігаються з природними рубежами. У результаті дії цих кордонів і особливо якісної відмінності даних реґіонів за їх природно-географічними і соціокультурними (останні із розвитком людства переважають над природно-географічними) характеристиками від сусідніх територій, етнос, що народжується внаслідок соціокультурної адаптації до місцевих умов, і закріплюється в такій ніші. Тому, до речі, поняття

"етногенетична (етнічна) ніша" не є тотожним поняттю "етнічна територія"[12], хоч і виявляє з ним певну подібність.

Конфігурації, характеристики та межі етногенетичних ніш у кожному конкретному випадку визначаються конкретними природно-географічними і соціальними умовами. Для прикладу, порівняймо українську етногенетичну нішу з етногенетичними нішами сусідніх народів. Кордони української етногенетичної ніші утворюють: на півночі лісисто-болотисте Полісся, на заході Карпати, на сході межа поширення чорноземів, на півдні — узбережжя Чорного і Азовського морів. Усю цю територію, основною ландшафтною зоною якої є Лісостеп, об'єднує єдина водна система — басейн Дніпра та інших річок, що впадають у названі моря. До цього слід додати властиві лише даному регіону грунти, підсоння, флору і фауну, клімат. Це природний компонент названої ніші. Соціальний компонент становить етнокультурна традиція (в найширшому розумінні) субстратного населення — переважно іранців, а на заході і фракійців, а також германського, балтського, кельтського і особливо тюркського адстратів, що акумулювали тисячолітні культурні надбання попереднього населення та цивілізаційні впливи Близькосхідно-Середземноморської цивілізації. Завершення в основних рисах формування української етногенетичної ніші припадає на злам III-IV чверті I тисячоліття н.е., коли слов'яни заселили основну територію України, асимілювали субстратне населення і засвоїли його культурні надбання, а територія їх розселення об'єдналася в рамках потестарно-політичних утворень (союзи антів, склавинів, дулібів, держава Руська Земля)[13].

Етногенетичні ніші сусідніх з українцями народів зовсім інші і цілком своєрідні. Зокрема, для Росії, а саме тих районів, де відбувся етногенез росіян, і Білорусі характерним був, особливо в згаданий період, в основному лісовий тип ландшафту, зовсім інші, ніж в Україні, типи ґрунтів (менш родючі, інші за структурою), підсоння (менша кількість сонячних днів), свої власні річкові системи, видовий склад флори і фауни, більш суворий клімат. На ці відмінності звертав увагу ще видатний російський історик В.Ключевський: "Верхнє Поволжя, що складає центральну область Великоросії, і досі відрізняється помітними фізичними особливостями від Русі дніпровської; шість-сім віків тому воно відрізнялося ще більше. Головні особливості цього краю: велика кількість лісів і боліт, переважання суглинку в складі ґрунту і павутинна мережа рік та річок, що пливуть у різних напрямках. Ці особливості й наклали глибокий відбиток як на господарський побут Великоросії, так і на племінний характер великороса"[14]. Південні степові й лісостепові райони на теренах Росії довгий час займали войовничі кочівники, і заселені росіянами пізніше, до того ж, вони, чим далі на схід, тим більше відрізняються від українських своїми ґрунтами, водним і температурним режимами і в цілому кліматом (що стає виразно континентальним). До дії природного чинника слід додати місцеві, властиві лише цим країнам, субстратні етнокультурні традиції, витворені аборигенним населенням, що заселяло землі майбутніх Росії і Білорусі до розселення тут слов'ян у VI-IX ст. У Білорусі таким субстратом, що акумулював місцеву етнокультурну традицію, були балти, в Росії — в основному угро-фінни, а також балти. Крім того, в заселенні російських і білоруських територій брали участь у більшості інші групи слов'ян, ніж ті, що з часом склали основу українського народу. Це, зокрема, як свідчать дослідження археологів і лінгвістів, слов'яни з нинішніх Польщі, Балтійського помор'я, Чехії, а також творці київської і колочинської археологічних культур з українського Лівобережжя (Україну ж заселили в основному творці празько-корчацької і пеньківської культур). Лише південь Білорусі колонізували з півдня дреговичі і волиняни[15](можливо, саме тому там і досі поширені українські діалекти). Існували, зокрема після розселення слов'ян у VI-IX ст. (асиміляція ж аборигенного населення тривала ще довше), на майбутніх білоруських і російських землях і свої мережі торгових шляхів, а також зовнішньоекономічних зв'язків і політичних впливів, пов'язані з Балтикою та Поволжям. З виникненням державності тут розвиваються й місцеві, відмінні від південноруської, політичні традиції, які з настанням удільної роздробленості ще більше віддаляються від Києва (Полоцьке, Новгородське, Володимиро-Суздальське князівства, що витворюють власні етнополітичні спільності). Північно-Східна (майбутня Московська) Русь, яка згодом підпорядкувала собі й орієнтованих на Прибалтику Новгород і Псков, з монгольським завоюванням усе більше включається в систему

східних і золотоординських впливів. Білорусь усе більше втягується в орбіту прибалтійсько-литовського впливу і, зрештою, входить до складу Литовської держави, як одна з центральних її частин (на відміну від приєднаних пізніше центрально-східноукраїнських земель, які завжди трималися відособлено)[16].

Принципово відмінними від української є й етногенетичні ніші народів, що сусідять з українцями з заходу. Так, природний компонент румунської етногенетичної ніші складає дуга Карпат з прилеглими гірськими областями. На заході і півдні вона обмежена Середньодунайською та Нижньодунайською низинами й річищем Дунаю. Цей реґіон має відповідний, притаманний лише йому, склад ґрунтів, флору та фауну, клімат, підсоння. Починаючи з неоліту, через Малу Азію на територію Румунії спрямовуються потужні міграційні потоки, а також культурні впливи з Близькосхідного цивілізаційного центру. В І тисячолітті до н.е. більшість районів Румунії охоплює археологічна культура Басарабі та її місцеві різновиди, що стали спадкоємцями культур бронзового часу, які розвивалися під сильним близькосхідним впливом. На цій етнокультурній основі розквітає гето-дакійська цивілізація кінця І тисячоліття до н.е. – початку І тисячоліття н.е. Слід ще додати впливи скіфів (VI-IV ст. до н.е.) та кельтів (III-II ст. до н.е.), а також Еллінської цивілізації, наступну романізацію після завоювання Дакії римлянами та слов'янські і германські впливи епохи Великого переселення народів. Гето-дакійська цивілізація, а також наступне включення основних румунських земель до складу римської провінції Дакія та їх романізація, очевидно, стали головними чинниками, які завершили формування соціального компоненту румунської етногенетичної ніші[17].

Етногенетична ніша споріднених з румунами молдаван, розташована в дещо іншому, більш східному й негористому регіоні, а соціальний її компонент, крім спільного з румунським, включав ще й численний слов'янський (український) субстрат. У завершенні формування молдавської етногенетичної ніші основну роль відіграло об'єднання даної території в рамках Молдавського князівства на початку XIV ст.[18]

Польська етногенетична ніша утворена рівниною з цілим рядом низин (Великопольською, Мазовецькою, Підляською). Вона пролягає між Балтійським морем на півночі та гірськими масивами Судет і Татр на півдні, що зумовлює відповідні природно-кліматичні умови, які відповідають зоні мішаних і листяних лісів. Безпосереднім етнічним субстратом, що увібрав у себе попередню етнокультурну традицію, для поляків були в основному германці та балти. Польща, на відміну від Білорусі й тих районів Росії, де проходив етногенез росіян, що мешкають у тій же, а також близькій природній зоні, ще з епохи неоліту зазнавала впливів з боку розвинутих культур Середземномор'я, а потім і цивілізації, що тут виникає. Ці впливи, які все ж були набагато слабшими, ніж у Румунії й Молдові, поширювалися на територію Польщі переважно з заходу – в обхід гірських масивів, а також, менше, і безпосередньо з півдня. Завершення формування польської етногенетичної ніші, очевидно, слід пов'язувати з утворенням у X ст. єдиної держави, що об'єднала місцеві слов'янські співплемінності та їх князівства[19].

Природний компонент словацької етногенетичної ніші складають переважно гірські райони (Західні Карпати, частково Східні Карпати й Татри), відповідні гірській лісистій місцевості флора й фауна, а також ґрунти та клімат. Соціальний її компонент склав кельтський і германський субстрат з невеликими іранськими (сармати-язиги) включеннями, а також провінційноримські впливи, оскільки на півдні даної території проходив римський лімес. У II половині І тисячоліття н.е. землі Словаччини входять до складу держав Само та Великоморавської, які об'єднали її територію з землями інших західнослов'янських угруповань. Але на початку X ст. Словаччина ввійшла до складу Угорської держави. В результаті, предки словаків, зазнаючи угорського етномовного впливу, виявилися відокремленими від інших слов'ян і в той же час – об'єднаними в межах однієї держави[20].

Угорська етногенетична ніша сформувалася на оточених гірськими областями рівнинах Середнього Дунаю з родючими грунтами і відповідними кліматом, флорою й фауною. Місцеву етнокультурну традицію формували іллірійці, фракійці, кельти, сармати, гунни, германці, авари та слов'яни, які послідовно заселяли землі Угорщини. До цього слід додати римські впливи перших віків н.е. В кінці IX ст. дана терито-

рія була завойована й заселена угорськомовними кочівниками, що підкорили, а згодом асимілювали субстратне, на той час в основному слов'янське, населення, засвоїли його культурні надбання і створили тут свою державу[21].

Такими є наші міркування щодо об'єктивної універсальної причини, яка зумовлює виникнення народів, тобто їх етногенез. Нею, на нашу думку, є етногенетичні ніші, які періодично утворюються в результаті поєднання певних природно-географічних і соціальних чинників.

1 Ми вважаємо, що теорія етносу на сьогодні аж ніяк не вичерпала себе, незважаючи на те, що останнім часом серед етнологів на пострадянському просторі дістали поширення концепції, що стосуються етнічності, перейняті з Заходу, переважно із США, які відкидають теорію етносу (див., напр.: *Чешко С.В.* Человек и этничность // Этнографическое обозрение. — 1994. — №6; *Тишков В.А.* О феномене этничности // Этнографическое обозрение. — 1997. — №3; Обсуждение доклада В.А.Тишкова "О феномене этничности" // Этнографическое обозрение. — 1998. — №1; *Коч С.В.* Етнос і етнічність у соціально-політичних трансформаційних процесах // Буковинський історико-етнографічний вісник. — Чернівці., 2001. — Вип.3). Не вдаючись у детальний розгляд таких концепцій, оскільки це виходить за рамки даної роботи, відзначимо, що вони, зокрема конструктивізм, інструменталізм та інші теорії, які є продуктом наукової думки специфічного етнокультурного і етнічного середовища недавніх і, до того ж, різноетнічних іммігрантів Північної Америки, все ж нездатні справді понауковому пояснити суть феномена етнічного, включаючи етногенез (див. про це: *Рыбаков С.Е.* К вопросу о понятии "этнос": философско-антропологический аспект // Этнографическое обозрение. — 1998. — №6; Його ж. Судьбы теории этноса. Памяти Ю.В.Бромлея // Этнографическое обозрение. — 2001. — №1; *Заринов И.Ю.* Социум — этнос — этничность — нация — национализм // Этнографическое обозрение. — 2002. — №1; *Posern-Zieliński A.* Koncepcje etniczności w amerykańskich studiach etnicznych // Lud. — 1979. — T.LXIII). Це тим більш слушно стосовно етносів, що мають глибокі й давні етнічні й етнокультурні корені, якими є переважна більшість народів Старого Світу.

2 *Крюков М.В.* Эволюция этнического самосознания и проблема этногенеза // Расы и народы. — Москва, 1976. — Вып.6.

3 *Арутюнов С.А.* Адаптивное значение культурного полиморфизма // Этнографическое обозрение. — 1993. — №4. — С.42.

4 *Sahlins M.* Evolution: Specific and General // Theory in Anthropology. — Chicago, 1968; *Арутюнов С.А., Хазанов А.М.* Проблема археологических критериев этнической специфики // Сов. этнография. — 1979. - №6. — С.84-85; *Залізняк Л.Л.* Типи господарства та етнокультурні процеси в фінальному палеоліті та мезоліті // Археологія. — 1990. — №1. — С.5-9; *Косміна О.Ю.* До проблеми екології традиційного житла на Поділлі // Поділля. Історико-етнографічне дослідження. — К., 1994; *Ричков М.О.* Археологічна культура і ландшафт // Археологія. — 1995. — №4; *Його ж.* Про концепцію етнічної диференціації суспільств // Археологія. — 1998. - №4; *Скрипник Г.А.* Етнокультурні та соціально-психологічні адаптивні процеси в середовищі поліщуків-переселенців // Полісся: мова, культура, історія. — К., 1996. До речі, положення про адаптивну суть феномена етнічного висунув ще в середині XIX ст. М.Костомаров, хоча й користувався іншими термінами (найбільш концентровано: *Костомаров Н.И.* Две русские народности // Основа. — 1861. — №3). Подібні погляди висловлював і В.Ключевський (*Ключевский В.* Курс русской истории. — Москва, 1937. — Ч.1).

5 *Арутюнов С.А.* Адаптивное значение культурного полиморфизма. — С.42 та ін.; *Його ж.* Народы и культуры: развитие и взаимодействие. — Москва, 1989. — С.45, 57 та ін.

6 *Залізняк Л.Л.* Типи господарства та етнокультурні процеси... — С.6, 8; *Його ж.* Эпоха мезолита и типы мезолитического хозяйства Восточной Европы // Первобытная археология. — К., 1989. — С.85; *Його ж.* Способи життя мисливських суспільств України на межі плейстоцену та голоцену // Археологія. — 1997. - №1. — С.17-19 та ін. Про те, що в первісну епоху існували саме протоетнічні та прометаетнічні спільності див.: *Шнирельман В.А.* Протоэтнос охотников и собирателей (По австралийским данным) // Этнос в доклассовом и раннеклассовом обществе. — Москва, 1982; *Його ж.* Специфика этнической структуры у охотников, собирателей и рыболовов // Расы и народы. — Москва, 1982. — Вып.12; *Його ж.* Демографические и этнокультурные процессы эпохи первобытной родовой общины // История первобытного общества. — Т.2. Эпоха первобытной родовой общины. — Москва, 1986.

7 *Залізняк Л.Л.* Типи господарства та етнокультурні процеси... — С.6-8.

8 *Хелм Д.* и *Бурке Ликок Э.* Охотничьи племена субарктической Канады // Североамериканские индейцы. — Москва, 1978. — С.363; див. також: *Lips E.* Nicht nur in der Prärie...Von der Vielfalt der Indianer Nordamerikas. — Leipzig, 1976. — S.17-28, 45-54.

9 *Чебоксаров Н.Н., Чебоксарова И.А.* Народы, расы, культуры. — Москва, 1971. — С.20; *Андрианов Б.В.* Неоседлое население мира (историко-этнографическое исследование). — Москва, 1985. — С.26-27, 219.

10 До ролі етногенетичних ніш у процесі етногенезу ми вже зверталися в попередніх публікаціях (*Балушок В.* Етнічне й національне: динаміка взаємодії // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. — 1999. - №1. — С.97-99; *Його ж.* Формування об'єктивної основи для етногенезу українців // НТЕ. — 2000. — №1). Проте предметом спеціального розгляду дана тема ще не була.

11 Про роль інформаційних комунікацій у творенні етносу і його подальшому існуванні див.: *Арутюнов С.А., Чебоксаров Н.Н.* Передача информации как механизм существования этносоциальных и биологических групп человечества // Расы и народы. — Москва, 1972. — Вып.2; *Арутюнов С.А.* Народы и культуры. — С.17-40; *Szynkiewicz S.* Silva ethnicum // Konflikty etniczne. Zrodła — typy — sposoby rozstrzygania. — Warszawa, 1996. — S.320.

12 Про етнічні території див.: *Кушнер (Кнышев) П.И.* Этнические территории и этнические границы. — Москва, 1951.

13 Дет. див.: *Балушок В.* Формування об'єктивної основи для етногенезу українців; *Його ж.* Українська етногенетична ніша // Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура. — К., 2000. — Кн.1-2.

14 *Ключевский В.* Курс русской истории. — С.319. З нових праць на цю тему див.: *Кириков С.В.* Человек и природа восточноевропейской степи в X — начале XIX в. — Москва, 1979. — С.9-15; *Дулов А.В.* Географическая среда и история России (конец XV — начало XIX века). — Москва, 1983. — С.6-8.

15 *Филин Ф.П.* Еще раз о происхождении сочетаний -kl, -gl // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — Москва, 1968. — T.XXVII. — Вып.2. — С.159; *Трубачов О.М.* Етимологічні спостереження над стратиграфією ранньої східнослов'янської топонімії // Мовознавство. — 1971. - №6; *Хабургаев Г.А.* Этнонимия "Повести временных лет" в связи с задачами реконструкции восточнославянского глоттогенеза. — Москва, 1979. — С.138; *Седов В.В.* Восточные славяне в VI-XIII вв. — Москва, 1982. — С.8, 58; *Васильев М.А.* [рец.] *В.В.Седов.* Славяне в раннем средневековье. — Москва 1995 // Славяноведение. — 1997. — №2. — С.106; *Баран В.* Давні слов'яни. — К., 1998. — С.88, 107-109, 114; *Стрижак О.* Нова наукова концепція про окремі шляхи походження українського та російського народів і їхніх мов // НТЕ. — 1998. — №5-6. Щодо формування соціального складника південноросійської ніші і, відповідно, південних росіян, які становлять самостійне етнічно-етнографічне утворення, що склалося дещо пізніше, див.:

Чижикова Л.Н. Этнокультурная история южнорусского населения // Этнографическое обозрение. — 1998. — №5.

16 *Кизилов Ю.А.* Земли и народы России в XIII-XV вв. — Москва, 1984; *Грушевський М.* Історія України-Руси. — К., 1992. — Т.ІІ. — С.127, 192-193, 227-228; *Його ж.* Історія України-Руси. — К., 1993. — Т.IV. — С.11-14; *Земцов Б.* "Откуда есть пошла... российская цивилизация" // Общественные науки и современность. — 1994. — №4; *Войтович Л.* Удільні князівства Рюриковичів і Гедеміновичів у XII-XVI ст. — Львів, 1996. — С.29, 73-77, 83, 84, 190-192.

17 Народы Зарубежной Европы. — Москва, 1964. — Т.І. — С.599-605; *Paul J.* Beiträge rumanischer Archäologen zur Klarung von Fragen der europäischen Vorgeschichte // Forschungen zur Volks- und Landeskunde. — 1980. — Nr.1. — Bd.23; *Lupu N.* Der dakische Staat zur Zeit Burebistas // Forschungen zur Volks- und Landeskunde. — 1980. — Nr.1. — Bd.23; *Nägler T.* Kontinuität und Einheit der Rumänen im Karpaten-Donauraum // Forschungen zur Volks- und Landeskunde. — 1982. — Nr.1-2. — Bd.25.

18 Народы Европейской части СССР. — Москва, 1964. — Т.2; про субстратне щодо молдаван слов'янське (українське) населення див.: *Ісаєвич Я.* Україна давня і нова: народ, релігія, культура. — Львів, 1996. — С.68-70.

19 *Hensel W.* Polska przed tysącem lat. — Wrocław; Warszawa; Kraków, 1962; Народы Зарубежной Европы. — С.75-78; *Godłowski K., Kozlowski J.* Historia starożytna ziem polskich. — Warszawa, 1985.

20 Народы Зарубежной Европы. — С.175-178; Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху раннего средневековья. — Москва, 1982. — С.82-96; Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху зрелого феодализма. — Москва, 1989. — С.233-237.

21 Народы Зарубежной Европы. — С.667-670.

ДОСЛІДНИЦЯ БАГАТСТВ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ І ДУМ

Àíàòîë³é ²ÂÀÍÈÖÜÊÈÉ

Моє знайомство з Софією Йосипівною Грицою відбулося у листопаді 1968 року. Мене, щойно зарахованого до аспірантури Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського, познайомили з нею як науковим керівником. Працюючи над своєю дисертацією, я був захоплений її обдарованістю і дослідницьким хистом. Мої тодішні враження підкріплені її великим науковим доробком: дослідниця видала ряд наукових монографій, підготувала 20 аспірантів (серед них двоє вже дипломовані доктори наук), а також 300 радіо- і телепередач про фольклор, які свого часу — в 70-80-х рр. минулого століття показом багатства, краси і сили української пісні буквально сколихнули багатомільйонні маси слухачів.

Софія Гриця народилася у Львові в родині інженера за фахом. Батько Йосип Григорович закінчив реальну гімназію та політехнічний інститут. Був професіоналом високого класу, неординарною людиною, мав широке коло наукових і мистецьких зацікавлень. Мама, Ольга Михайлівна, мала рідкісну у ті часи освіту секретаря-друкарки та стенографа. Батьки були музично обдаровані, дуже любили музику. Тож не випадково і їхні дочки Софія та Катерина стали музикантами.

Софія закінчила Львівську музичну школу-десятирічку і 1949 року вступила на історико-теоретичний факультет Львівської консерваторії. На той час там викладали добре знані митці й педагоги: С.Людкевич, Р.Сімович, М.Колесса, А.Солтис, А.Котляревський. Студентські роки минули продуктивно: з 3-го курсу — участь у наукових конференціях, а з четвертого її залучили до упорядкування архіву академіка Філарета Колесси.

По закінченні консерваторії здібна випускниця вступила до Київської консерваторії, де навчалася у відомого композитора та історика української музики Пилипа Омеляновича Козицького. Написала дисертацію "Музично-фольклористична діяльність Філарета Колесси". Одночасно у 1962 році опублікувала монографію "Філарет Михайлович Колесса"[1]. При цьому слід враховувати, що від кінця 1920-х років праці та ім'я вченого замовчувалися, його книги часто перебували під певною забороною, або зберігалися лише у великих бібліотеках. З цієї монографії розпочалася подвижницька праця С.Гриці, яка часто супроводжувалася гіркими непорозуміннями з тодішнім офіціозом.

У своїй праці про Ф.Колессу дослідниця окреслила широке коло його наукових і творчих інтересів (етномузикологія, композиторська творчість, філологія), а разом з тим вказала на профільні напрямки публіка-

ції багатої й різноманітної спадщини вченого. Із п'яти виданих у 1969-1995 рр. томів його праць три упорядкувала й підготувала до друку С.Грица. Ініціатива і захист цього видання на всіх рівнях цілковито належать їй.

1958 року Софія Йосипівна одружилася з молодим здібним етнографом Анатолієм Поріцьким. Подружжя молодих, захоплених наукою вчених планувало експедиційні дослідження в Карпатах, здійснили обстеження в Закарпатті та мріяли про написання спільної комплексної монографії. На жаль, тим планам не судилося здійснитися: А.Поріцький 1965 року помер, залишивши по собі сумний і світлий спомин...

У 1965 році Софію Йосипівну запросили до участі в бібліографічному виданні "Musikethnologische Jahresbibliographie Europas", яке виходило в Братіславі з 1966 року і до якого вона готувала бібліографію з українського фольклору до 1976 року.

1966 року Софія Йосипівна організувала експедицію в Карпати і Закарпаття, у якій брали участь Н.Бачинська з Москви, О.Правдюк та студенти Київського університету ім. Т.Шевченка. Одним із підсумків експедиції стала стаття "Спільність мелодичних типів пісенності Карпатського регіону".

Логічним продовженням зацікавлень Карпатами стала участь в експедиції за співанками-хроніками, яку організував О.Дей у 1968 році. А далі — ще три експедиції з тією ж метою: 1969 року на Покуття, тоді ж з Варварою Хоменко на Волинь, Тернопільщину та Львівщину, щоб з'ясувати, як далеко сягає традиція співанок-хронік. 1970 року — ті ж обстеження на Західному Поділлі, Буковині і знову в Карпатах. Том співанок-хронік вийшов друком 1972 року[2]. Це був перший в історії фольклористики звід "довгих" (як називають гуцули) пісень своєрідного жанру – народних співанок-хронік (так О.Дей запропонував називати твори про незвичайні та драматичні події). Нотний матеріал зібрала та транскрибувала С.Грица. Її вступна стаття "Функція музичного елемента в співанках-хроніках" багато в чому взірцева і новаторська: таке поєднання строгої аналітики, психологізму та симпатії до носіїв і творців цього жанру можливе було лише за умов щирого спілкування. Не випадково том "Співанки-хроніки" — серед кращих у багатотомній серії "Українська народна творчість".

Одночасно із обстеженням карпатської епіки збиралися матеріали до наступного збірника серії "Українська народна творчість" — тому "Наймитські і заробітчанські пісні"[3]. Як і співанки-хроніки, ця тема не була випадковою: "Моя робота над збірником "Наймитські і заробітчанські пісні", — говорить Софія Йосипівна, — стала значною мірою даниною пам'яті моєму чоловікові, який займався проблемою заробітчанських пісень Півдня України і написав на цю тему монографію "Побут сільськогосподарських робітників Півдня України в період капіталізму" (К., 1964). У ті роки такі теми сприймалися як данина ідеології. Але життя підтверджує актуальність проблеми заробітчанства сьогодні...

Тоді і в Радянському Союзі гостро стояла проблема трудової міграції та заробітчанства: ламалися людські долі, нищилися чи, в кращому разі, поступово занепадали вікопомні етнічні традиції. Тільки тоді це називалося "колективізацією", "індустріалізацією" чи ще якось. А як це називається нині, коли мільйони людей стали заробітчанами, що перебувають за межею бідності?.. Перегляньмо том "Наймитські і заробітчанські пісні" — тексти, примітки, глибоку й багату на факти та узагальнення вступну статтю С.Грици: знайдемо там надто багато на диво знайомого та сучасного.

Виявляючи особливе зацікавлення сучасним станом фольклору, С. Грица організувала у 1975 році поїздки на Чорнобильську АЕС, 1977-го — на Бурштинську та Новодністровську ГРЕС, у 1983 році — знову на Чорнобильську АЕС. За складеною С.Грицою анкетою було опитано понад 400 місцевих жителів та прийшлих людей.

Не без впливу цієї соціологічної праці, яку проводила С.Грица за участю інших колег-фольклористів (Л.Бріциної, В.Новійчук та ін.) було створено в ІМФЕ відділ, який спеціально досліджував художню творчість мас (ним керував І.Ляшенко). Софія Йосипівна запропонувала програму збирання й концентрації фольклорного матеріалу не

тільки сільських, а й міських об'єктів. Згодом ідея знайшла втілення в окремій науковій структурі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАН України — Етнологічному центрі україністики.

Ця тематика широко представлена і в її збірникові наукових статей "Фольклор у просторі та часі"[4], насамперед у розділі "Теорія музичного фольклору". Докладно розглянуто вплив територіальних факторів на характер народного мелосу та середовище його носіїв, процеси дифузії в пісенних маргінальних культурах, особливості міграційних процесів у фольклорі українців Канади та лемків (співвідношення пісень етнічної діаспори та метрополії), а також підкреслено специфічність фольклору як полієлементної системи, схильної до саморегуляції. Розгляд цих та інших проблем супроводжується звертанням до численних наукових джерел, а також спирається на багатий експедиційний досвід автора. Там же у статті "Функціональний багаторівневий аналіз народної творчості" С.Грица визначає складові функціонального дослідження фольклору, які по суті можна розглядати як стислий план для соціологічних досліджень.

Другий тематичний блок збірки повністю присвячений епіці. У третій рубриці збірника висвітлюються питання фольклористики. Вміщені тут статті про Ф.Колессу, С.Людкевича на сьогодні найбільш ґрунтовні для ознайомлення з етномузикологічною діяльністю наших корифеїв. Завершується збірник надзвичайно актуальною статтею про методи і напрями досліджень у фольклористиці. Читач з великою користю ознайомиться з чітким викладом складної проблематики еволюціонізму, міфологічного напряму досліджень фольклору, соціологічної та інших наукових шкіл.

Назва збірника "Фольклор у просторі і часі" якнайточніше відображає наукові інтереси та методологію провідного українського етномузиколога. Здебільшого фольклористи торкалися структури й типології в народномузичних творах. Але фольклор — це найдавніша, власне — первісна форма пізнання світу. Це безперервний розвиток людського мислення, мови, мистецтва від верхнього палеоліту до сучасності. Тому часові фактори постійно перебували у взаємодії з факторами географічними (просторовими). І визначальною рисою наукової методології С.Грици є увага до народної музики як феномена простору й часу.

Щойно з'явився друком ще один збірник праць С.Грици — "Трансмісія фольклорної традиції" (Тернопіль: Астон, 2002 – 236 с.). У ньому акцентовано питання, *як* і *що* передається з покоління в покоління, потреби й методи звертання до традиції та її передача у виконавстві і в сучасних демонстраціях фольклору на сцені.

Чи не найбільше часу та уваги С.Грица віддала дослідженню української епіки. Підсумком тривалої праці стала монографія "Мелос української народної епіки"[5], де вперше розглянуто український пісенний епос як окрему родову категорію із застосуванням цілого комплексу знань — історичних, соціологічних, музично-фольклористичних. Мета дослідження розкривається у "Вступі": "Йдеться не про характеристику окремих жанрів як таких, про переказ їх змісту, виявлення суто структурних прикмет, а про розкриття закономірностей їх внутрішньої логіки у взаємодії із зовнішніми чинниками"[6].

У роботі послідовно розглядаються такі сторони української епіки, як зв'язок з історією та зумовлені цим особливості мелосу (його близькість до мовлення, що проступає в особливій ролі ритмо-синтаксичної основи, на якій тримається його композиція); історичний та соціологічний аналіз епічного середовища (що зумовило жанрові й територіальні відмінності всередині епосу як родової категорії); розглядається строфічна (балади, співанки-хроніки, історичні пісні), а також астрофічна епіка — українські думи.

Методика аналізу пісні, опрацьована С.Грицою, представлена у порівняльних таблицях, у яких показані парадигмальні зміни балад, дум, історичних пісень, співанок-хронік. Аналітична ідея позначена новаторством, комплексним характером (єдність слова і наспіву), опорою на історію та соціологію. Теоретичний та аналітичний апарат книги може з успіхом використовуватися при дослідженні інших (не епічних) явищ фольклору.

Значення кожного вченого, його місце в науці і культурі залежить не тільки від кількості та якості опублікованих праць. Для поступу наукової думки має вагу також те, яку ділянку знань опрацьовує дослідник, що нового вніс він у ці знання і наскільки дієвою є його методологія. Останнє набуває особливої ваги, коли йдеться про наукову школу. Як правило, вчений високого рангу стає зачинателем наукового напрямку. У С.Гриці багато аспірантів, які захистили кандидатські, а згодом докторські дисертації, стали доцентами та професорами, і численне коло послідовників. Вчений з відомим у науці ім'ям та громадським авторитетом вважає за обов'язок звертатися також до науково-популяризаційної діяльності. Адже поширення нових знань, їх пропаганда створює сприятливі умови для розвитку певного наукового напрямку, оскільки привертає до нього увагу різних верств суспільства, а, отже, збільшує шанси громадської підтримки науки.

Сказане повною мірою стосується українського вченого з європейським ім'ям, доктора мистецтвознавства, професора, лауреата премій імені М.Лисенка, Б.Асаф'єва, Ф.Колесси — Софії Йосипівни Гриці.

У академіка Агатангела Кримського є знаменні вірші, присвячені відомому фольклористу, етнографу та мовознавцю академіку Всеволодові Міллеру:

Підводжу очі ген на голубеє море...
На хвилях би помчавсь до Тебе, ясна зоре!
Зловив би погляд Твій, стиснув би щиро руку.
Ти віри додаєш у правду, у науку.

Ці слова можуть вже від себе повторити ті, хто знає Софію Йосипівну. Нам, її сучасникам і учням, поталанило на знайомство з Людиною і Вченим. Ми вдячні їй за відданість справі українського музичного народознавства та приклад зразкового і плідного служіння правді і вітчизняній науці.

м. Київ

1 *Гриця С.Й.* Ф.М.Колесса. - К., 1962.

2 Співанки-хроніки. Новини / Упоряд. О.І.Дей (тексти), С.Й.Гриця (мелодії). - К., 1972.

3 Наймитські і заробітчанські пісні / Упоряд. О.І.Дей, С.Й.Гриця. - К., 1975.

4 *Гриця С.Й.* Фольклор у просторі і часі. Вибрані статті. - Тернопіль, 2002.

5 *Гриця С.Й.* Мелос української народної епіки. - К., 1979.

6 *Там само.* - С. 3-4.

7 *Там само.* - С. 36.

ВИШИТІ ІКОНИ ДМИТРА БЛАЖЕЙОВСЬКОГО

²ãîð ÊÎÂÀËÜ×ÓÊ

Народне мистецтво з давніх часів увійшло в український храм. Вишиті рушники, скатертини, хоругви, фелони й саккоси тут якнайкраще доповнюють малярство, різьбу, лиття з металу, емальєрство, вітраж. Віддавна в українських храмах існувала традиція не малювати, а гаптувати й вишивати плащаницю. Ця ікона має бути в кожному храмі, адже над нею здійснюється певний обряд на страсному тижні: винис плащаниці у велику п'ятницю. Небагато є у світі церков східного обряду, де б вишивка й гаптування займали таке поважне місце, як в українській церкві обох конфесій — УПЦ й УГКЦ. У XX столітті, з утвердженням в Україні на цілі сім десятиліть режиму більшовиків, українське вишиване сакральне мистецтво зазнало глибокого занепаду. Натомість ожило в українській діаспорі — у жіночих монастирях, у творчості окремих майстрів. Цікаво, що поряд із традиційними іконами на хоругвах дедалі більше поширюються вишиті простою й синтетичною заполоччю, шовком, сухозліткою та бісером ікони для іконостасів, вівтарів і стін храму.

Відродження традиції вишиваних ікон для храмів і домівок наприкінці XX століття пов'язане з ім'ям відомого греко-католицького священика отця Дмитра Блажейовського. Народився він 21 серпня 1910 р. у Вислоці Горішнім, повіт Сянік на Лемківщині. Це один з українських етнічних регіонів, який відзначається своєрідним і яскравим народним мистецтвом. Саме з Лемківщини походить чимало українських ікон, що згодом були виконані Д. Блажейовським у вишиваних образах. Навчався він у гімназії в Перемишлі у 1922-1930 рр. Філософію, теологію та історію студіював у Римі у 1933-1946 роках. Свячення одержав 2 квітня 1939 року в Римі. В Америці працював у різних парафіях: Ансонії — штат Коннектикут, 1946-1947рр.; Ст.Джозефі — штат Міссурі, 1947-1955 рр.; Омезі і Лінкольні — штат Небраска та Денвері — штат Колорадо. Організовував у тих містах парафії: 1950-1955 — у Денвері, в 1955-1958 — у Філадельфії (штат Пенсильванія), в 1959-1973 — у Гюстоні (штат Техас).

Від 1973 року займається науковою працею у Римі. Видав друком вісімнадцять наукових праць і десять статей з церковної історії та десять збірок зразків українських вишивок. Поза науковою працею одночасно почав вишивати ікони. Перші призначалися для українських храмів у діаспорі. О. Блажейовський хотів зберегти самобутність українського храму і розпочав пошуки зразків ікон на хоругви, фелони тощо. Але багато не знайшов. Тоді взявся самотужки їх розробляти і пізніше вишивав. З роками о. Блажейовський став професіональним вишивальником. Одним із свідчень популярності вишитих ним ікон, хоругов та фелонів є велика географія їх поширення — українські храми України, США, Канади, Німеччини, Італії, Франції, Австралії, Швеції, Аргентини, Бразилії.

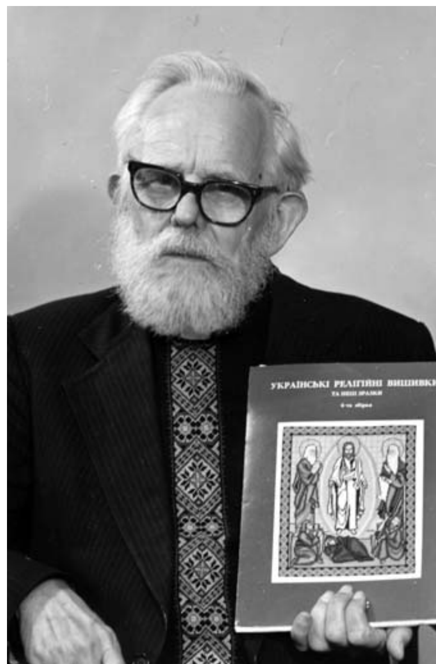
Різдво й Воскресіння Ісуса Христа; ікони Богородичного циклу — Покрова, Оранта, Одигітрія, Єлеуса й чудотворні ікони Києво-Печерська, Почаївська, Жировицька; Христос Пантократор, Іван Хреститель, архистратиг Михаїл; святі Микола, Юрій, Анна, Кирило й Мефодій, Володимир та Ольга, Борис і Гліб, Антоній і Теодосій, Василь і Мокрина — ось ті образи, які вишивав отець Блажейовський. Він використовував спочатку бавовняну й шовкову заполоч, а з другої половини 80-х років — синтетичні волокна, пофарбовані акриловими фарбами, які не блякнуть. Техніки вишивання різні, звичайна густота шиття дуже щільна — 40 і більше стібків на один квадратний сантиметр, а при відтворенні святих ликів густота досягає 144 стібки. Отець Блажейовський має учнів, в основному це черниці українських монастирів. Є охочі навчатися у нього й серед представниць інших народів: майстерно вишиває ікони, наприклад, його колишня учениця ірландка Анна Швердфегер.

Митець видав десять альбомів «Українські релігійні вишивки» (Рим, 1979, 1982, 1984, 1992 рр.; Львів 1995, 1996, 1998, 2000, 2001, 2002 рр.) з текстами українською та англійською мовами й ілюстраціями та детальними поясненнями щодо того, як опанувати різні техніки вишивання ікон. У передмові до першого альбому — видання 1979

року — отець Дмитро Блажейовський писав: «Українські церкви і родинні доми у вільному світі є в середовищі інших культур, що пригнічують українську культуру та українські традиції. Нам треба протиставитися цим небезпечним впливам і асиміляції. Наша культура давня, відрізняє нас від інших, має свою красу. Під багатьма оглядами другої такої немає. Наші батьки берегли її сторіччями, незважаючи на поневолення і наступ чужих культур. Будьмо сильні, як були наші прадіди. Вільні у вільному світі, бережім пильно нашу культуру і наші традиції, плекаймо їх і словом і ділом». Ці слова отця Блажейовського пояснюють, чому порівняно невелика українська громада у Римі створила оригінальну школу українського ікономалярства, до якої увійшли не лише майстри з Італії, але й інших країн.

Після легалізації УГКЦ всім греко-католикам діаспори став вільний доступ на батьківщину. Десятки разів відвідав рідний край і отець Блажейовський, побував у Києві, влаштував тут виставку своїх ікон в Українському національному музеї та Українському домі.

6 червня 1999 року у Львові урочисто було відкрито Музей вишиваних ікон та образів отця Дмитра Блажейовського. Одразу зібралося багато охочих подивитися на рукотворне диво, створене 90-річним автором. Це перший такого роду приватний музей не тільки у Львові, але й в Україні.



Дмитро Блажейовський

Захоплення сакральним мистецтвом — одна з рис сучасного мистецтва вишивки, яку так вдало опанував о. Блажейовський. У його доробку — майже 250 ікон та хоругов. Експоновані в музеї, вони дають вичерпне уявлення про творчість автора й переконують у його вродженому чутті прекрасного. Майстер оперує яскравими барвами, створюючи контрастні кольорові сполучення. Перед нами постає зображення Ісуса Христа (як у цілофігурній поставі, так і погрудне відтворення), Богородиці (Одигітрії, Оранти, Покрови, Панагії), одноосібних святих, а саме: св. Василія Великого, св. Миколая, св. Йосафата, св. Івана Хрестителя та святих Степана і архістратига Михаїла. Дванадцять ікон празникового циклу творять верхній ряд вишиваного іконостасу, а також ікона Тайної Вечері. Поза тим, є ще 6 страсних ікон (Ісус в Гетсиманськім саду, Ісус на Оливковій горі, Розп'яття, Ісус з хрестом та Вероніка, Нерукотворний образ Ісуса та Плащаниця), ікони апостолів: святих Петра, Павла та Андрія, а також значна кількість (близько 20) відтворень чудотворних Богородичних ікон, відомих в Україні та поза її межами. Експозицію постійно поповнюють нові роботи отця Дмитра, такі як епізоди з Біблійної історії, портрети Шевченка, Франка, Лесі Українки і Маркіяна Шашкевича, митрополита Андрея Шептицького та Патріарха УГКЦ Блаженнішого Кардинала Иосифа Сліпого, ряд жінок-мучениць за Христову віру: святі Софія, Віра, Надія і Любов, Катерина, Варвара, Тетяна, Наталія, Анастасія та Ірина, Оксана, Лариса, Євгенія, Вероніка та Ніна, Тамара, Олена та інші.

Цікаво й різноманітно працюють і послідовники отця Блажейовського, а їх чимало. Виставка автора побувала в 62 великих та малих містах України й усюди із захопленням її приймали. У травні 1999 року постійна експозиція розмістилася у Львові на проспекті В. Чорновола, 2А. Музей працює усі дні, крім понеділка і вівторка. А оскільки вхід вільний, то його відвідують люди різного віку, статку та поглядів. Сюди приходять у складі екскурсії або ж сім'ї після недільної церковної Літургії та багато інших поцінувачів мистецтва. Музей робить добру справу, увічнюючи для нащадків мистецькі надбання нації.

Послідовники вишиваної ікони, а їх немало, вважають о. Блажейовського своїм учителем. Перші їхні роботи були виконані за розробками митця. Тільки згодом вони починали йти власним шляхом. Як каже сам майстер: «Я перший, який прокладає слід на снігу. Але після мене підуть інші, котрі підуть далі і продовжать мистецтво вишиваної ікони й вишиваного образу, піднімуть мистецтво вишивки на вищий щабель — як різновид ікономалярства».

Серед послідовників о. Дмитра Блажейовського слід відзначити Юрія Савку (м. Луцьк). Він створює авторські роботи у жанрі портрета, серед яких — портрет Папи Івана Павла II, подарований йому під час візиту до Києва в червні 2001 року. Валерій Малиновський працює в жанрі ікони в мініатюрі, займається вишивкою літургійного одягу. Віра Онищук з Володимира-Волинського вишиває ікони за зразками о. Блажейовського, а також сорочки, обруси, подушки. Олег і Ярослава Ликтей (м.Тернопіль) вишили твір «Хресна дорога». Микола Симчич (с. Нижній Березів, що біля Косова) теж створює ікони за зразками о. Блажейовського і має власні твори, серед яких портрет Папи Івана Павла II. Йосип Кравець (м. Львів) пильно наслідує майстра і вже мав кілька персональних виставок своїх робіт, так само наслідує зразки й Тетяна Митряхіна (м. Луцьк), але має і власні авторські твори І.Пашталіду (м. Салоники, Греція) виконує роботи авторські і за зразками отця Блажейовського. Агнеса Ляшенко (м. Чернігів) — майстер вишиваних ікон, а почала цим займатися ще 1993 р., після знайомства з творчістю о. Блажейовського. Всі згадані майстри мали персональні виставки, багато хто — у Музеї о. Блажейовського у Львові, який став центром вишиваної ікони в Україні. Окрім них, є ще багато послідовників, котрі стали на шлях виготовлення вишиваних ікон в багатьох містах України та в діаспорі, їхні праці були представлені під час проведення виставок о. Д. Блажейовського у різних містах світу.

Виготовленням вишиваних ікон зацікавилися педагоги. У м. Ірпіні Київської області студенткою Педагогічного університету ім. М.Драгоманова Н.Грищенко розроблена програма для гуртків декоративно-прикладного мистецтва за профілем «Іконовишивка та історія вишивання», призначена для навчання дітей мистецтва вишивати ікони. Свою дипломну роботу Наталя Грищенко присвятила вихованню морально-духовних якостей та естетичного смаку в учнів сьомих-дев'ятих класів на базі гуртка «Релігійна вишивка». Програми навчання вишивки, можливо, будуть включені до програм загальноосвітньої школи.

Вишивана ікона у тому вигляді, як пропонує її отець Дмитро Блажейовський, — культурне явище, дещо незвичне, оскільки класично-традиційне ікономалярство виконувалося і виконується за іншими, давно усталеними принципами, що набули сили канону.

Тож може постати запитання: чи має право називатися іконою зображення не мальоване на дереві, а вишите кольоровими нитками на полотні? Мабуть, відповідь не буде однозначною, бо заперечний висновок можна аргументувати певними положеннями богословського підґрунтя ікономалярства, силою традиції, широкими можливостями, які дає якраз малювання темперою для тонкого відтворення одноосібних постатей небожителів чи євангельських сцен. Водночас, утверджуючи вишите зображення як ікону, можна згадати, що взагалі першою іконою вважається Нерукотворний Образ. Так само Туринська Плащаниця несе нам з глибини віків образ Спасителя. Ранні іконні зображення — це не лише те, що виконане власне малюванням, але й у техніці мозаїки, фрески, емалі, різьби. У народному середовищі ікони малювалися не лише на дереві чи полотні, але й на склі. У розмаїтій структурі класичного сакрального мистецтва іконні зображення були також гаптованими, тобто фігуративні образи на них відтворені особливими засобами вишивання заполоччю поверх тканини. Прикладом є темплони (завіси) у Старозавітному Єрусалимському Храмі, які відділяли Святая святих від Храму Вірних і на яких були вишиті Херувими і Серафими.

Різні християнські країни у видових відмінностях сакрального мистецтва мають свої пріоритети. Вони інколи зумовлені чинниками не лише загальноісторичними, а й культурно-антропологічними, мистецько-психологічними, врешті — територіально-географічними. Ці чинники (чи їхні комплекси) значною мірою й визначають більшу схильність до якогось конкретного виду мистецтва, до матеріалу, а то й до технічних засобів образотворення.

Загальнохристиянська культура тільки виграє від цього, збагачуючись такими регіонально-національними особливостями, які у своєму поєднанні творять її поліфонічне багатоголосся. Єдиний спільний для всіх християн богословський зміст втілюється у різних техніко-формальних вирішеннях, результат ідейно-естетичної дії яких залежить як від дотримання традиційних засад вислову у цьому виді мистецтва, так і від таланту митця. Тому матеріал та техніка виконання є лише попередниками у втіленні задуму.

Львів

МИТЕЦЬ, НАРОДОЗНАВЕЦЬ І ПЕДАГОГ ВАСИЛЬ КРИЧЕВСЬКИЙ

Îñòàï ÊÎÂÀËÜ×ÓÊ

У сузір'ї корифеїв української культури і художньої освіти XX сторіччя визначне місце належить Василеві Григоровичу Кричевському — архітектору, графіку, живописцю, художнику театру, досліднику етнографії України.

Роль братів Кричевських надзвичайно важлива в історії розвитку української мистецької освіти. Одні із засновників УАМ, вони протягом багатьох років наполегливої праці формували обличчя цього навчального закладу. У радянський час їхня діяльність оцінювалася неоднозначно. З одного боку, визнаючи незаперечний мистецький авторитет цих художників, 1939 року їм було присвоєно вчені звання докторів мистецтвознавства. Василь Кричевський став першим доктором мистецтвознавства УРСР навіть без захисту докторської дисертації. Згодом присвоїли вчений ступінь і Федору Кричевському. Та не зважаючи на це, радянська критика, особливо у повоєнний час, тенденційно підходила до висвітлення діяльності братів Кричевських. Якщо Федір Кричевський залишився в історії культури як визначний живописець і педагог, то внесок його брата Василя навмисно замовчувався. Лише останнім часом із здобуттям Україною незалежності з'явилася можливість ґрунтовно висвітлити роль цих митців у розвитку українського мистецтва.

Народився В.Кричевський 1873 року в Лебедині, невеличкому містечку на Харківщині (нині Сумська обл.). Він був старшим з восьми дітей у сім'ї. Дитячі роки його минули в селі Ворожбі, куди переселилася родина у зв'язку зі зміною місця роботи батька — земського фельдшера. Вже тоді майбутній митець захопився народним мистецтвом, у середовищі якого зростав.

Усе творче життя Василя Кричевського було пов'язане з його молодшим братом — Федором. Саме інтерес Василя Кричевського до народної культури, його енциклопедична ерудиція в галузі української етнографії і визначили уподобання майбутнього художника, допомагали молодшому зорієнтуватися в різноманітних стилях початку століття і вибрати свою дорогу, пов'язану з рідною культурою. Теоретичні знання старшого брата орієнтували Федора Кричевського у власних стилістичних та тематичних пошуках. І коли він навчався в Академії Мистецтв у Петербурзі, то старший брат, вже працюючи самостійно як архітектор, допомагав йому матеріально.

Вплив старшого брата на молодшого у родині Кричевських нагадує стосунки інших двох видатних художників цієї доби — М.Л.Бойчука і Т.Л.Бойчука. Але, на відміну від Тимофія Бойчука, що повністю сприйняв і розвинув творчу концепцію Михайла Бойчука, Ф.Кричевський створив свою, неповторну живописну мову.

Цікаво, що видатний митець і вчений, В.Кричевський не мав офіційної освіти. Самоосвіту і професійний вишкіл він отримав, працюючи помічником С.Загоскіна, що викладав архітектурне проектування в Харківському технічному інституті, і в проектному бюро академіка Бекетова у Харкові. Великий вплив на формування свідомості художника справило також спілкування з представниками передової культурної інтелігенції Слобожанщини, зокрема з родиною Алчевських. Вже в ті роки паралельно із заняттями архітектурою, живописом та графікою В.Кричевський виявляє зацікавлення українською народною творчістю. Він колекціонує й вивчає кераміку, килими, вишивки та зразки тканин.

Знання, які він здобув, займаючись цією дослідницькою роботою, відіграли вирішальну роль у створенні проекту будинку Полтавського земства (1903) (тепер тут розмістився історико-краєзнавчий музей). Ця споруда стала шедевром української архітектури, таким чином В.Г.Кричевський вирішив проблему національного стилю в архітектурі, набагато випередивши час і визначивши напрямок розвитку майбутньої української архітектури.

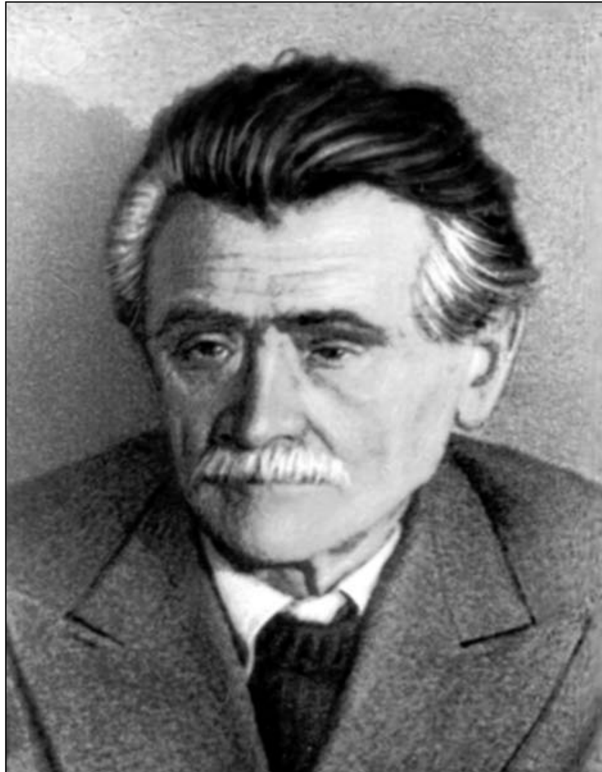
У своїй подальшій архітектурній діяльності він, дотримуючись обраних ще тоді принципів, створив багато проектів державних установ та приватних будинків. Серед них народний дім у Лохвиці на Полтавщині, будинок М.Грушевського в Києві, Торгові ряди та будинок Д.Алчевського в Харкові, будинок О.Бекетова в Криму та інші. Виз-

начним внеском в українську архітектуру стала робота (у співавторстві з архітектором П.Костиком) над проектом Канівського меморіального музею Т.Г.Шевченка.

В.Кричевського також можна заслужено вважати основоположником сучасної української графіки. Прекрасним зразком інтерпретації народного орнаменту й української старовинної каліграфії є обкладинки до праці М.Грушевського "Ілюстрована історія України". Крім того, В.Кричевський розробив великий і малий державні герби УНР, дві державні печатки, низку ілюстрацій і титульних сторінок до книжок різних письменників, екслібриси та станкові графічні композиції.

Як знавець декоративно-ужиткового мистецтва, він розробляв архітектурні інтер'єри, проектував меблі, кераміку, дерев'яні прикраси. Створював ескізи декоративних тканин та килимів. Займався також майолікою й склом. На жаль, більшість творів художника було знищено під час пожежі у будинку М.Грушевського більшовицькими військами в Києві у 1918 році.

З 1907 року В.Кричевський бере участь у створенні театральних постановок. Знаючи його блискучу ерудицію як фахівця з етнографії, відомі майстри театру, такі як М.Садовський, І.Карпенко-Карий, М.Кропивницький та ін. запрошували його до співробітництва. Він мав дружні стосунки із М.Заньковецькою та П.Саксаганським. Серед сценічно-декораційних робіт В.Кричевського, створених у провідних театрах Києва та Харкова, були комедія "Ревізор" М.Гоголя, опера "Продана наречена" Б.Сметани, містерії "Великий погріб" Л.Старицької-Черняхівської, історична драма "Тарас Бульба" М.Старицького, опери "Наталка Полтавка" М.Лисенка, "Сільська честь" П.Масканьї та інші.



Василь Кричевський

Без перебільшення можна стверджувати, що В.Кричевський — корифей українського кіно-декораційного мистецтва. Глибоко знаючи культуру і побут народу, маючи великий досвід театрального художника, вільно орієнтуючись у здобутках сучасного образотворчого мистецтва, він брав участь у створенні таких фільмів, як "Богдан Хмельницький", "Тарас Шевченко" (1925), "Тарас Трясило" (1926), "Звенигора" (1928), оформляв перший вітчизняний кольоровий фільм "Сорочинський ярмарок" (1936). Працюючи як художник і консультант, він створив дванадцять фільмів.

Малярський доробок Василя Кричевського складає близько двох тисяч акварелей, станкових картин, виконаних олією, та етюдів. На відміну від архітектури й графіки, де домінують народні мотиви, у живописі він дотримується манери постімпресіонізму. В основному це пейзажі, написані в легкій, невимушеній манері, з чітким вирізненням планів, які завжди трактуються методично, детально, однак без проявів натуралізму. Горизонт у пейзажах художника завжди чіткий і ніколи не розчиняється у просторі, грамотно трактований, з цілковитим дотриманням законів перспективи. Розмір полотен переважно мініатюрний, за винятком кількох творів раннього періоду творчості. Наприклад, картина "Ніч. Ханський палац у Бахчисараї", виконана 1901 року, має розмір 111x315 см. Незважаючи на розмір та імпресіоністичну манеру письма, його картини вражають монументальністю і довершеністю.

Цікаво, що заняття живописом В.Кричевський почав з акварелі. Після десяти років наполегливої праці, коли вже досконало оволодів цією технікою і став постійним учасником виставок "Товариства російських

аквареліcтів", він береться до роботи олійними фарбами. Не маючи академічної мистецької освіти, вивчає живопис у тісних творчих контактах з художниками Харкова. Відтоді обидва матеріали використовуються художником паралельно. Взаємозбагачуючи обидва види живопису, у пізніх роботах В.Кричевський досяг особливої насиченості акварелей та світлоносності олійного живопису, що в його творах має легкість акварелі. Стриманість, благородство і почуття міри характерні як для акварельного, так і для олійного живопису майстра.

Вже в ранніх творах художника можна відзначити докладну характеристику місцевості. Звичайно, це було зумовлено архітектурною практикою. Але, на відміну від більшості архітекторів, що займалися живописом, у своїх творах В.Кричевський трактує будівлі та природу свіжо і невимушено, без надмірної реалістичності та деталізації. Син В.Кричевського згадував: "Батько казав, що краще недомалювати, ніж перемалювати, і що на картині не повинно бути видно поту".[1] У спогадах син розповідає, що художник малював дуже швидко і завжди "а ля прима".[2] На живописних творах В.Кричевського зображені літні сонячні пейзажі, рідше — осінні, а ще рідше — весняні й зимові. Ніколи не малював похмурої погоди. Ця риса, властива більшості творів імпресіоністів, характерна і для таких українських митців, як М.Бурачек, С.Васильківський, для пейзажних творів Ф.Кричевського.

У зображеннях сільських будівель бачимо глибоке знання народної архітектури. Нагадаємо, що В.Кричевський неодноразово організовував наукові експедиції для вивчення народної архітектури. Однією з таких була експедиція 1939 року, відряджена КХІ до Полтавської області, що працювала під керівництвом В.Кричевського в селах, розташованих біля річок Ворскли, Псла і Хорола.[3]

Хоча міський пейзаж займає у творчості художника не головне місце, є цікаві картини й на цю тему. Складні архітектурні ансамблі міст вирішуються імпресіоністично, лише живописними плямами, проте митець ніколи не деформує предмети, утримуючи їхню матеріальність.

Протягом 1912-1914 років майбутній професор консультує килимарниць кустарних майстерень В.Ханенкової в селі Оленівці неподалік від Фастова на Київщині. Він пояснює народним майстриням основи композиції, живопису та малюнка, розробляє ескізи килимів. Його викладацька робота знайшла продовження у Київській художній школі, а з 1917 року — Першій українській гімназії ім. Т.Г.Шевченка в Києві.

З 1917 року обіймає посаду професора Української Академії Мистецтв. Та через певні соціально-політичні події у 1918-1919 роках він залишив викладання в УАМ і працював директором Миргородського керамічного технікуму. Повернувшись до викладацької роботи в Києві, В.Кричевський керував майстернею композиції, згодом реорганізованою в майстерню художнього оздоблення будівель, працював на архітектурному факультеті.

Серед перших учнів В.Г.Кричевського були К.Бородіна, П.Горбенко, Н.Геркен, О.Довженко. Він починав навчати багатьох майбутніх студентів М.Бойчука. Навчалися в нього С.Колос, І.Падалка, М.Юнак, М.Холодна, М.Рокицький, О.Ржечицька. Річ у тім, що відповідно до Статуту УАМ студенти мали право переходити з однієї майстерні в іншу, визначившись із своїми мистецькими уподобаннями після певного терміну навчання.Так, наприклад, Лесь Лозовський, що починав у 1918 році навчатися у В.Кричевського, у 1919 продовжив у майстерні М.Бойчука, а з 1919 по 1920-і роки — в майстерні театрального живопису В.Меллера.

Вже на першому курсі В.Кричевський ставив перед студентами різнопланові завдання: паралельно із студіюванням натюрмортів та моделі вони мали виконувати макети обгорток, плакати, віньєтки, знайомилися зі шрифтами. У ті роки художник сам дуже плідно працював у цих графічних жанрах. Основною характерною рисою майстерні В.Г.Кричевського було постійне вивчення студентами народних орнаментів.

На другому курсі студенти вирішували складніші композиційні завдання: вивчали закони рівноваги в симетрії та асиметрії, виконували завдання на ці теми. Та при цьому В.Кричевський всіляко намагався розкріпачити своїх студентів при написанні постановок. Наприклад, В.Томашевський згадує, що перед тим, як студенти починали акварельний етюд, В.Кричевський казав: "Перенесіться до вашого внутрішнього світу і думайте. Дайте вашій руці волю, щоб вона по-своєму "думала" і творила. Борони вас, Боже, когось

наслідувати. Робіть так, як каже внутрішній голос вашого єства."[4]

Як і О.Мурашко, В.Кричевський на перших курсах не вводив до програми малювання гіпсів. Зразу після натюрмортів студенти переходили до студіювання натури. Показово, що на відміну від багатьох живописців, які малювали на полях студентських робіт або на самих роботах, щоб показати учням правильний метод, В.Г.Кричевський малював крейдою на дошці всі етапи побудови конструктивних малюнків і аналітичні композиційні схеми. Син В.Кричевського згадує: "Батько вчив своїх студентів композиції шляхом компонування орнаменту. Він рисував крейдою на дошці чи то прямокутник, чи квадрат, чи коло, поступово заповнюючи його — імпровізуючи на місці."[5] Художник виявляв безмежну фантазію в компонуванні орнаментальних композицій і намагався розвивати у студентів і композиційну фантазію, і дисципліну малюнка, і почуття ритму, необхідні для подальших декоративних, монументальних і станкових робіт.

На відміну від класичної методики, розробленої Академією Мистецтв у Петербурзі, методи В.Кричевського передбачали відведення значного часу для малювання і компонування по пам'яті. На його думку, послуговуючись не безпосередньо натурою, а спостереженнями та уявою, народні майстри уникають зайвої деталізації та збагачують образний ряд своїх виробів. Отже, великого значення у вивченні композиції він надавав розвитку зорової та образної пам'яті, здатності до імпровізації. Під час роботи над портретом В.Кричевський довго вивчав модель, спостерігаючи та малюючи з неї начерки й етюди фарбами, а вже після цього робив портрет по пам'яті. Він вчив, що малювання по пам'яті — оптимальний спосіб зробити гарну картину, бо, залучивши до процесу уяву, художник трансформує натуру у потрібний для своїх творчих завдань бік. В.Кричевський говорив, що треба працювати так, щоб "...пам'ять і фантазія звільнились від тиранії натури."[6] При роботі з натури професор вимагав малювати дуже швидко, мотивуючи це тим, що під час тривалого сеансу зникає концентрація уваги, необхідна для створення свіжого живописного твору.

Надаючи великого значення композиції, передусім наголошував на збалансованому розміщенні форм, мас, плям та кольорів. Основним елементом у побудові композиції полотна, на думку В.Кричевського, був загальний кольоровий тон: "Коли в картині недосконалий такий елемент композиції, як рисунок, то при наявності загального тону вона все-таки може бути доброю. Коли ж рисунок у картині досконалий, але загального тону нема, вона не може бути доброю."[7]

Паралельно з роботою над керамікою, килимами та декоративним оздобленням помешкань студенти виконували завдання книжкового оформлення, розробляючи макет книги, обгортку, віньєтки, форзац, кінцівки та ілюстрації. Ставилися й завдання щодо оформлення меблями й декоративними прикрасами інтер'єру, а це вимагало глибоких знань в галузі архітектури і матеріалознавства. Оскільки практичні заняття проводилися безпосередньо у виробничих майстернях, студенти вільно орієнтувалися у всіх видах декоративно-ужиткового мистецтва. Там вихованці поглиблювали теоретичні знання і здобували необхідні практичні навички роботи з керамікою, деревом, металом, склом, каменем та іншими матеріалами. Також до програми практичних занять було включено розробку ескізів та виготовлення килимів і тканин.

Щодо манери живопису, то В.Кричевський був прихильником імпресіоністичних методів. Син художника згадує: "Він радив малювати картину фарбами так, як зроблена мозаїка, себто розглядати об'єкт малювання як комплекс кольорових плям."[8] В.Кричевський радив учням, виходячи на натуру, працювати вільно, із захопленням, не замислюючись, керуючись тільки власним почуттям: "Коли малюєш, то треба забути всі правила й закони мистецтва — треба керуватись тільки почуттям!"[9] У цьому він був подібний до М.Г.Бурачека, що теж завжди вимагав від студентів безпосередності у сприйнятті природи.

На третьому курсі студенти приступали до оформлення інтер'єрів. Орнаменти і матеріали розглядалися в безпосередньому зв'язку з архітектурними формами. Завдання з композиції ускладнювалося тим, що слід було здійснити проект оформлення цілого ряду кімнат або невеличкого будинка, враховуючи всі деталі. На заняттях розглядався також історичний розвиток форм і орнаментів у різних галузях народного мистецтва.[10]

До програми курсу українського народного мистецтва було включено вивчення основних типів сільських будівель у контексті архітектури інших народів, аналіз планів інтер'єрів та ознайомлення з окремими деталями хати, як наприклад, печі, мисники, одвірки, вікна, комини і т.д. Вивчалися також надвірні господарські будівлі і культові споруди. Особливий акцент робився на ознайомленні з дерев'яною архітектурою, на той період недостатньо дослідженою та популяризованою. Водночас із проблемами українського архітектурного стилю студенти вивчали вироби ужиткового призначення[11], студіювалася історія виготовлення керамічних виробів (кахлі, декоративний посуд). Досліджуючи методи народного розпису керамічних виробів та інтер'єрів, студенти аналізували орнаменти та сюжети творів. Позитивним чинником було й те, що паралельно робився акцент на символічному значенні орнаментального оздоблення предметів, що поглиблювало знання студентів з історії та міфології. Гарним прикладом є вивчення писанки, якому присвячено окремий пункт програми.

В.Кричевський виховував молодь, намагаючись створити нову генерацію національно свідомих українських митців. Він був переконаний, що тільки в національному мистецтві може розвинутися нова культура. "Намагайтесь бачити все самостійно, не чужими очима," — така настанова великого майстра майбутній творчій еліті.

1 Павловський В. В.Кричевський . — Нью-Йорк.: Українська вільна академія наук, 1974 . — С.53.

2 Там само.

3 Лєбєдєв Г.О. Експедиція з В.Г.Кричевським // Українська Академія Мистецтв. — Вип. №2. — К. 1995. — С.92-94.

4 Томашевський В. Багатогранний самородок // УАМ. Дослідницькі і науково-методичні праці. — Вип. №2. — К. — 1995. — С.87.

5 Павловський В. В.Кричевський. — С.54.

6 Там само.

7 Там само.

8 Там само.

9 Там само.

10 Слід зауважити, що вивчення народного декоративного й ужиткового мистецтва перебувало в той час на високому рівні. До програми курсу українського народного мистецтва в Київському Інституті пластичних мистецтв було включено курс лекцій відомих знавців та дослідників народного мистецтва. Так, В.Прокопович вів лекції про історичні пам'ятки Києва, Д.Щербаківський та В.Модзолевський — з історії українського портрета та скла, Ф.Ернст — з історії української архітектури. Велика роль у впровадженні цих дисциплін належала саме В.Кричевському як ентузіасту вивчення українського народного мистецтва (Прим. автора).

11 Вивчаючи такі вироби з дерева, як вози, сани, скрині, рублі та інші, студенти аналізували способи обробки дерева, конструктивні елементи, характерні для виробів, їхнє декоративне оздоблення (Прим. автора).

УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ В ЖИВОПИСІ АНТОНА МАНАСТИРСЬКОГО

Ìàð³ÿ Í ÎÂÎÑÀÄ

Культуру різних часів репрезентують переважно мистецькі досягнення. Саме мистецтво найбільш повно акумулює духовний досвід поколінь — те, що ними пережите, продумане, відчуте, вистраждане. Ще свого часу відомий Й.Гердер висував тезу, що початки історії мистецтва слід шукати в середовищі простого народу: "В народній пісні, поезії закладена душа народу". На думку Й.Гердера, "чим ближче до природи стоїть народ, тим вища і цінніша його пісня"[1]. В другій половині минулого століття з народнопісенною творчістю поєднав свою майстерність галицький художник А.І.Манастирський (1878-1969). Сам художник писав: "Все життя я мріяв, щоб думи мої, які я втілював у своїх картинах, були близькі і зрозумілі народові"[2]. У своїх поетичних картинах за мотивами народних пісень А.Манастирський виявив себе талановитим художником.

На звернення І.Франка до митців: "Малюйте характерне для нашої Східної Галичини, що давало б поняття про наше галицьке село, галицько-руські хати, вигони, толоки, дороги, поля..."[3], А.Манастирський писав: "Мене не захоплювали модерністичні штуки. Я від природи був реалістом, я зрозумів, що реалізм — це не просто фотографія натури і суха об'єктивна передача, а серце художника, його "я", індивідуальність і темперамент, крізь призму яких він мусить перетворити образ з натури. Я зрозумів, що реалізм найбільш

правдивий у мистецтві. І вирішив залишитись вірним йому на все життя"[4]. У творчій спадщині художника є ряд картин, безпосередньо пов'язаних з народною пісенністю. Вони мають назви, взяті з рядків народних пісень. Ось, наприклад: полотна "Ой під гаєм, гаєм", "Ой одна, я одна", "Ой там, під горою", "Засвіт встали козаченьки", "Ой ходила дівчина бережком" тотожні з українськими піснями. Використання народнопісенних мотивів у художній творчості визначає індивідуальну манеру мистецького мислення А.Манастирського. У згаданих композиціях виражені витончена пластичність, художній ритм, поетичність, які в мистецтві створюються не копіюванням пісенно-поетичних образів, а перетворенням їх у нову художню цілісність. Вміння звичайну жанрову картину піднести до широкого узагальнення, до уособлення в ній образу і є тією рисою, що підкреслює народність у професійній творчості художника. Скористаємось думкою Е.Зінгера: "Народність є не тільки властивістю об'єкту зображення, але й особливістю художнього мислення і сприйняття, тобто є "суб'єктивною", дієвою категорією, що й викликає, в свою чергу, певні зміни у змісті і формі мистецтва"[5].

Візьмемо для прикладу досить поширену пісню "Ой під вишнею, під черешнею..." Відомо, що її використав у літературному творі "Наталка Полтавка" І.Котляревський, у драмі "Дівка на виданню, або На милування нема силування" І.Озаркевич, у художньому полотні "Ой під вишнею, під черешнею..." А.Манастирський. Художник наче вихопив рядки з пісні:

Ой під вишнею,
Під черешнею
Стояв старий з молодою,
Як із ягодою[6]

і переніс їх на площину. Жвава за своїм мелодійним характером пісня, розкриває сюжет композиції. Добродушний гумор автор збагатив пейзажним тлом, що засвідчує гармонійне поєднання пісенності з мистецтвом живопису. На думку М.Голубця: "Єдність народної поезії з художньою творчістю зумовлена спільністю психологічного складу, історичної долі та безперервного звернення до народного життя"[7]. Додамо, що тільки в безлічі варіантів та чи інша тема народного життя, яка породила пісню, розкривається повно і різнобічно, несучи на собі відбиток умов, у яких вона зародилася або поширилася. Тим не менше, живописний погляд на пісню дає якісно нове розуміння образотворчого мистецтва, зближує суть понять пісня-картина і ці різновиди зводить до єдиної категорії — художньої культури.

Пісня та поезія були невичерпним джерелом натхнення А.Манастирського, про що свідчать численні твори, позначені виразним впливом народного мелосу. Його постійне звернення до народної творчості відзначила у вступній статті до альбому художника Х.Саноцька, читаємо: "Творчість народна була для художника джерелом високих морально-естетичних та етичних принципів і норм, що опромінювали всі його досягнення, ставали визначальними у формуванні індивідуального стилю та образного ладу його численних живописних творів"[8]. Деякі його полотна сприймаються як живописні аналогії народних пісень, інші нагадують окремі фрагменти їх сюжетів та найчастіше художник відбирає в народній творчості найтиповіші образи і компонує їх у власні пісні-картини, що зберігають всю живу принадність і виразну тематичну та настроєву спорідненість з народними мотивами. Вище згадана картина "Ой під гаєм, гаєм", мелодійність якої підсилюється краєвидом, реалістично відтворює обставини зображеної події, посилює емоційність сприйняття образів. Картина перегукується з народною піснею "Ой під гаєм, гаєм", яка стала лейтмотивом композиції. Але слід зауважити, що значну роль тут, як і в інших творах подібної тематики, відіграє народний одяг персонажів, що своїми барвами на тлі соковитої зелені робить колорит картини більш виразним, яскраво декоративним. Тонке відчуття краси рідної природи, лірична задушевність — все це прийшло у свідомість митця завдяки народним пісням, які навчили його високої поезії, образного мислення, простоти і щирості у відображенні навколишнього світу. Ніхто з художників не зумів так глибоко перейнятися українською пісенною культурою і так самобутньо перетлумачити її як А.Манастирський.

Його живописна мова проста, лаконічна і разом з тим надзвичайно виразна. Українська пісня для А.Манастирського — це ніби згусток самого життя, узагальнення духовно-творчої потенції поколінь, здатне на активне вивільнення й розгортання все нових і нових образно-смислових нюансів, що організуються з волі митця у виразово завершену цілість, яка втілює вагомий зміст. Серед його картин бачимо велику кількість сцен з козацького життя. Козацькі пісні відзначаються багатою

палітрою художніх засобів, особливою мелодійністю, улюблена метафора яких — зустрічі козака з дівчиною. Тут і перші несміливі освідчення, сцени яких виявляємо в картинах "Зустріч", "Люба розмова"; самотність, гіркота розчарування — "Зраджена"; щастя вірного кохання "Біля криниці"; біль розлуки "Засвіт встали козаченьки", "Прощання". Всі вони створені на пісенні мотиви, оспівують і утверджують душевну красу й моральну чистоту людей. В основу композиції "Засвіт встали козаченьки" лягли рядки пісні "Засвіт встали козаченьки", що розкривають сцену прощання козаків з родиною:

Стоїть місяць над горою,
А сонця немає.
Мати сина в доріженьку
Слізно проводжає:
"Іди, іди, мій синочку,
Та не забарися,
За чотири неділеньки
Додому вернися.

З естетичного погляду подібного типу зіставлення і паралелі сприяють створенню яскравих художніх образів. З погляду композиції кожна з частин даного паралелізму існує в тісному взаємозв'язку, який підсилює пейзаж, що виступає то в гармонії, то в контрасті із зображеною сценою.

Питання козацьких пісень знаходили відлуння і звучали окремими мелодіями в картинах "Люба розмова", "Зустріч", "Біля криниці", "Прощання". Саме в цих полотнах А.Манастирський найбільш органічно переосмислив і "перевів" на професійний рівень козацькі пісні — "Пущу коня", "Зелений дубочку", "Добрий вечір тобі, зелена діброво" та ін. Гамою кольорів, образотворчою мовою художник допомагає глядачеві краще зрозуміти пісенні образи, повніше розкрити їх зміст. Адже за народними піснями можна вивчати побут, ставлення громади до тих чи інших вчинків її представників. Немає такого повороту людської долі, який би не згадувався в українській народнопісенній творчості.

Тема козаччини досить широко виражена в мистецтві, до неї зверталися представники різних видів мистецтва. Як бачимо, найчастіше приваблювали А.Манастирського сцени з козацького життя. Із пісенних мотивів створені картини "Туман поля покриває", "Запорожець", "Серед степу", "Козаки в поході". Ліро-епічні образи сповнені високої любові до рідного краю, героїчні лицарські подвиги, вірна дружба, — ось характерні риси козацьких пісень, що знайшли своє відтворення в художніх картинах А.Манастирського, зокрема "На кургані", "Тяжка втрата", "Смерть товариша", "Біля вогнища", "Повернення на батьківщину", "Козацька школа". На високу художність названих композицій та мистецьку ерудованість А.Манастирського вплинули козацькі пісні, які були поширені у Галичині й друкувались у збірках "Народні пісні" (1883), "Новий збірник народних пісень" (1883), "Руський співаник (1883), "Український співаник" (1912) та ін.[9]

Розглядаючи кожне явище, кожну подію крізь призму народної пісні, митець створив яскраві образи. Особливо цікава картина "Запорожець" — знаменне явище не тільки в творчості А.Манастирського, а й у всьому західноукраїнському живописі.

Митець створює складний образ, в якому передає мужню вдачу козака — борця за народну волю, його готовність до боротьби з ворогами, втілюючи водночас гіркі роздуми про історичну долю батьківщини. З метою посилення емоційного звучання картини художник вдається до уже випробуваних у ряді попередніх творів художніх засобів: різкий контурний рисунок, підкреслений колорит, в якому домінують зелено-сині та бордовий кольори. Композиція "Запорожець" відзначається монументальністю трактування сюжету. Богатирську постать козака підсилюють гармонійні кольорові сполучення в поєднанні з манерою письма. Художник детально виписав мальовничий одяг та оздоблений прикрасами ефес козацької шаблі. Мужній вираз обличчя підкреслює особливу відвагу людини. Образ козака відтворено в історичних думах "Про Нечая", "Про Байду", "Про Голоту", "Про Морозенка" та ін. Можна сказати, що названі художні полотна стали своєрідними ілюстраціями історичних пісень та народних дум. Любов до пісні художник проніс крізь усе життя, як зазначає Х.Саноцька, "малюючи свої картини наспівував народні мелодії. А втомившись від праці за мольбертом, брав стареньку скрипку та й починав імпровізувати, згадуючи одну за одною пісні"[8]. Ряд полотен розкривають зміст пісень літературного походження, зокрема на поетичні твори Т.Шевченка, І.Франка, В.Стефаника.

Картина-ілюстрація "По діброві вітер віє" як асонанс поширеної пісні з поезії "Тополя". Її мінлива мелодійність пронизує композицію, з якої немов линуть рядки:

По діброві вітер віє,
Гуляє по полю,
Край дороги гне тополю
До самого долу.
Стан високий, лист широкий —
Нащо зеленіє?
Кругом поле, як те море
Широке, синіє...[10]

...Вітер жене хмари, що кидають на землю темну тінь. Виє, шумить у зеленому листі одинокої тополі буревій, нагинаючи її до самого долу. Нещасна самотня дівчина з розплетеною косою стоїть під тополею, немов зливається з нею. Постать дівчини губиться у величній стихії.

Уміння художника сприймати й відтворювати пісенні мотиви на площині підкреслює внутрішнє його спілкування з "Кобзарем". За мотивами поезії "Перебендя" виконана картина "Лірник".

В естетичній повнозвучності цього твору важливу роль відіграє живописна манера художника, культура мазка, вишукана фактура покладених на полотно фарб. Його творам, як зазначив мистецтвознавець А.Жаборюк, "властиві простота й ясність композиційного вирішення, замріяний, нерідко елегійний настрій, оптимістичне звучання"[11]. Скажімо, картина "Катерина" за мотивами "Кохайтеся, чорнобриві..." пройнята ліро-епічним настроєм, проте тут переважають сумні мотиви, пов'язані з особистим відчуттям складного і невеселого життя селян. Йдучи за Т.Шевченком, вдови, сироти, покритки, невільники на полотнах художника втілюють співучість поезій поета, людський біль, розпач, жагучий протест і материнську любов. Художник обрав не так реально-предметний принцип у зображенні героїв "Кобзаря", трактуванні простору, як асоціативний.

Складну колірну режисуру має картина "Бабусенько ріднесенька, скажи мені, ненько" або "У ворожки". Неспокій, тривога, напруженість супроводжують молоду дівчину, яка хоче довідатись про своє майбутнє у ворожки. Змінюється художня мова: холодне місячне сяйво, яке освітлює дівчину, контрастує з теплим відблиском вогника у хаті. Таке колірне вирішення картини передає людські переживання.

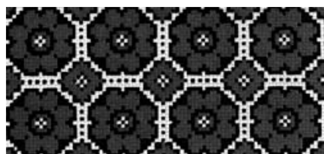
У плані живописної майстерності цікаве полотно А.Манастирського "По селах" за мотивами віршів І.Франка. Вдала режисура сцени, добре згармонізовані і насичені світлом образи поглиблюють поетичність картини.

Необхідно зупинитися також на багатофігурних композиціях Антона Манастирського, в основі яких лежать мотиви чумацьких, козацьких, історичних пісень. Можна припустити, що в основу композиції "Чумаки в дорозі" було покладено чумацькі пісні "Гей ішли наші чумаки в дорогу", "Чумаче, чумаче, чого зажурився" та ін. Основні їх мотиви — невлаштованість побуту, небезпека ворожих нападів, довгий шлях, злидні, що в основному й знайшли своє втілення в даній композиції. Так само художник міг посилатися на вірші Т.Шевченка: "Неначе степом чумаки", "У неділю не гуляла", "Ой не п'ються пива-меди", які згодом стали піснями. До багатофігурних композицій належать "Пісня про віщого Олега", "На Чорному морі", "Шведи біля мурів Львова", "Втеча від татар", "Ярмарок". Ці твори досить складні, вирішення сцен узагальнене, але при цьому не втрачені образність і цільність у розкритті сюжету, передано характер епохи, про яку йдеться.

Слід відзначити тонке відчуття кольору, малярський хист та вишуканість форми, що стають джерелом естетичної насолоди, глибокої духовної рефлексії митця. Його композиції співзвучні з музикою.

Досягнення пісенної культури А.Манастирський переосмислює на свій лад ("Втеча від татар", "На Чорному морі"). Названі полотна сповнені суму і трагедії, вони виражають найглибші і найпотаємніші переживання художника. Пензель майстра не сплутаєш з чиїмось іншим, палітра його мистецьких творів не дуже багата — здебільшого домінують зелений, фіолетовий, коричневий кольори. Та твори А.Манастирського актуальні й сьогодні. Вони дають можливість через художні образи пізнати життя українського народу та своєрідно відтворити багату пісенну творчість минулого.

1 *Гердер Й.* Ідеї до історії людства // Ідеї філософії людства. - К., 1965. - 224 с.
2 *Манастирський А.* Творити для народу // Вільна Україна. - 1952. - 25 травня.
3 *Франко І.* Малюнки І.Труша // Літ.-наук. вісник. - Львів, 1900. - Т.IX. - 47-63 с.
4 *Манастирський А.* Творити для народу. - 27 травня.
5 *Зингер Е.* Пластика и народность // Творчество. - 1967. - № 5. - 6-12 с.
6 Закувала зозуленька / Антологія української народної творчості. - К., 1989. - 480 с.
7 *Голубець М.* Українське мистецтво / Вступ до історії. - Львів, 1918. - С. 1-17.
8 *Саноцька Х.І.* Антон Манастирський: Альбом / Вступна стаття і складання Х.Саноцької. - К., 1980. - 72 с.
9 Видання "Просвіт" Галичини: книги та аркушева продукція (1868-1939): Бібліографічний покажчик. - К., 1999. - 248 с.
10 Сурма / Великий збірник українських пісень. - Нью-Йорк, 1931. - 780 с.
11 *Жаборюк А.А.* Український живопис. - К., 1990. - 370 с.



ЛЕГЕНДАРНИЙ ПОДВИГ ГЕРОЇВ КРУТ

ªâãåí ÌÀËÀÍÞÊ

Наші національні свята назагал невеселі. Склалося на те багато причин, і то не лише зовнішніх, об'єктивних, бо ж остаточно дійсність є в значній мірі такою, якою її хочемо бачити, чи якою її бачити призвичаїлись. Ні, є тут, може, передовсім причини суб'єктивні, що коріняться в нашій психіці, вірніш у традиції нашої психіки, почасти і психіки релігійної. Ми значно більш скорі до похоронів, аніж до весілля. Панахида чи голосіння, особливо мистецьке, нам припадає більш до смаку, до нашого естетичного смаку, аніж найбільш навіть радісна чи там найбільш двозначна весільна пісня.

Багатющий збір наших народних та історичних пісень має щодо цього цілком виразний характер, що не до 90 згруба відсотків їх — це пісні сентиментально-ліричного суму чи смутку. Епічного елементу в них майже цілком бракує. Навіть жартівливі пісні звичайно є журливо-жартівливі, до яких найбільш підходить класична формула малороса Гоголя: видимий світові сміх крізь незримі світові сльози. Навіть уславлений національний гумор проривається в них зрідка, хоч і дуже драматично, як в єдиній у своїм роді пісні про Байду. Героїчний первень, коли й виникає деінде, то він завжди або пов'язаний з традиційним зітханням, або в той чи інший спосіб прикритий неодмінною "червоною китайкою". Таке явище, як несмертельна пісня перемоги "Гей, не дивуйтесь, добрії люди" — зроджена авангардними боями загонів Кривоноса р. 16-18 — належить до блискучого й єдиного винятку, який дорівнює найвищим такого роду музичним феноменам європейського світу.

На цей фатальний "мінор", на брак "мажору" в українській пісні, літературі і ментальності скаржився талановитий співець Полісся Дмитро Фальківський.

Хтось з молодших публіцистів наших уже часів підносив питання, чому у нас святкують Полтаву і Берестечко, а не Жовті Води чи Конотоп, чому доба 1917-1918 рр. — це не Київський "Арсенал" чи Мотовилівка, а саме неодмінно Крути. Ці питання можна продовжувати без кінця. Ми твердо знаємо, що князь Олег умер від гадюки, що виповзла з черепа його коня, і що з черепа Святослава Завойовника зробив собі чару печенізький хан, але вже слабше пам'ятаємо про щит Олега на брамі Цар-города і що Святослав справді був забитий, але саме в часі творення ним світової імперії — від Тьмутаракані до Болгарії. Ми захоплювалися і захоплюємося "Словом о полку Ігоревім", захоплюємося естетично, особливо "Плачем Ярославни", що ним захоплювався сам Шевченко, але забуваємо при тім, що є це твір, пронизаний трагічною нотою упадку київської великодержави, геніальний твір цей оспівує остаточну поразку і що є взагалі твором схилку доби, закінчення, а не розквіту, твором, що в нім іскряться лише відблиски минулого, повного боротьби, перемог, героїзму, брязкоту зброї, словом, отого самого "мажору". Може, тому співець "Слова" з таким зітханням згадує про Бояна, що жив у часи, коли не було ще трагічних роздвоєнь почуття, коли вистачило покласти свої "віщії персти" на струни, що вони "самі славу князем рокотаху".

Число поразок у нашій історії, напевно не є вже таким разючим у стосунках до числа перемог. Але тому, що досить різко відділені від себе окремі періоди нашої історії кінчалися, розуміється, упадками, цебто тими чи іншими поразками, а історія наша, хвалити Бога, все ж не кінчалася й не кінчається — то нові доби, в історичній свідомості поколінь, починалися силою речей, зі спогадів про поразку. Пам'ять людська не сягає далеко. Спогад покоління і той сумарний спогад поглинав і пригашував спогад про всі попередні перемоги.

Так у лірично-чуйній і чуттєвій ментальності народу закорінювався і розростався природній смуток, сформувалася та, а не інша, психічна тональність історичної пам'яті. В поміч цьому процесові прийшла ще й вражлива національна етика з її вірою в універсальну правду і в абстрактну справедливість, в священну силу права. З такою етикою народ наш зустрічав історичні події і мірилом тієї етики міряв їх, та — на жаль чи на щастя — міряє їх до сьогодні. Звідсіль — традиційне почуття кривди, що ще міцніш поглиблювало тон жалю і смутку в його душі.

Не варто тут скаржитися на те чи нарікати: є саме так, а не інакше. Історична ж ментальність і психіка народу не є чимсь легким до раптових метаморфоз. Варто лише це знати, спостерігати й направляти та виправляти, з вірою, з певністю, що найліпшим ліком на всі національні недуги буде здорове підсоння власного життя.

Подія, вірніш явище, що називаємо його Крутами, є чимсь, до чого треба й варто підходити інакше, підходити повз окреслену вище властивість національної психіки і мимо неї.

Від того, що називаємо сьогодні коротким і майже емблематичним словом Крути, часово ділить нас 23 роки. Доба — для історика ще замала, для сучасного покоління — завелика, щоб дивитись на Крути як на певну подію в ланцюгу інших подій. А події, як відомо, тривають — крізь нас, через нас...

Можна — чому ні — спробувати подивитися на Крути, як то кажуть, об'єктивно, з певною, доступною для живих синів нашої Батьківщини тверезістю, критицизмом, розважністю.

Але ж є ще живі люди — їх залишилося кілька, що брали участь у бою під Крутами. Вони — назагал — маломовні і не люблять ані про свою участь, ані про самий бій оповідати. Коли ж пробують оповідати, слухач залишається незадоволений: оповідають про недостачу амуніції, резервів, слабий вишкіл, брак артилерії і старшини, помилку команди... Пам'ятаю, один з учасників, людина сувора і тверда, пізніш на еміграції учений-біолог, просто казав, що Крути — це тактична помилка та непорозуміння і все намагався в такім сенсі написані спогади десь видрукувати. Крути — помилка. Крути — непорозуміння, щось більш парадоксального і просто блюзнірчого трудно вигадати, а одначе така точка погляду може існувати. Самовидець, тим більш учасник, не можуть силою річи охопити подію в цілості, історично, тим більш усвідомити собі її позаматеріальний, метафізичний сенс.

Євген Маланюк в останні роки життя (Нью-Йорк)

А, власне, цей зміст і сенс Крути мають в більшій мірі, аніж якась інша подія тієї ж категорії.

Повторюю, можна вже тепер, на підставі відповідного, хоч і не дуже скупого матеріалу, спробувати подивитись на Крути історично. І тоді ми побачимо в них трагічний фрагмент, майже епізод певної військової операції, що називалася обороною Бахмацького вузла на залізничній лінії Конотоп-Київ, чи стисліше — оборонним боєм нашого війська при станції Крути 29 січня 1918 року, цебто в тиждень по оголошенні IV Універсалу, який змусив ворога розкрити карти і перейти до нормального воєнного наступу на Україну.

Військо наше мало тоді характер імпровізований. В українізованих частинах бувшої імперської армії в силу багатьох причин велась комуністична пропаганда, якої не устереглися і новосформовані національні полки. На загрожений напрямок вислані були найпильніші і, може, єдині боєздатні частини: юнаки Військової Школи ім. Богдана Хмельницького та складений з військових студентів та гімназистів т. зв. Студентський Курень, фактично сотня, що перейшла до історії як головний герой Крут.

Старшини, безперечно, бракувало, як й артилерії — була єдина гармата сотника Лощенка, що сам він її обслуговував. Про команду в розумінні оперативному також говорити було б трудно. Керував усім молодий сотник, що дістав з Києва певне стисле завдання, яке він й виконував як тактичну задачу,— перешкодити рухові ворожих військ на лінії Бахмач — Ніжин (а Бахмач уже був залишений), що вела з-над московського кордону до столиці краю. Затримання ж столиці в руках національного уряду мало величезне політичне значення з огляду на пертрактації з посередніми державами в Бересті, що саме тоді провадились. Завдання своє сотник в міру своїх спроможностей виконував так довго, як міг, цебто аж поки страти не досягли 50% складу, в Києві не зачався внутрішній путч, а в безпосереднім

тилу не опинився збільшовичений полк, що з іронії долі носив несподіване ім'я Шевченка. Все ж завдання було виконане, цебто полковника Муравйова з його військом було зупинено, а їх рухи на Київ були опізнені. Страти дуже численного ворога були немалі, але й наші були значні. Згинуло около 250 юнаків при 10 старшинах, а понадто ціла чота студентської сотні, що стратила вже на початку бою свого командира.

Чота ця при відступі вночі 29 січня натрапила на сильний відділ матросів і після відчайдушного разючо-нерівного бою була майже в цілості переколена багнетами.

Отце здавалося, все, що сучасний Нестор міг би записати до свого літопису.

Та в дійсності це було далеко, далеко не все!

Бо нарід, творячи з якоїсь події легенду — а Крути, без сумніву, є й будуть однією з найвеличніших легенд нашої нації, — знає, що він робить.

Народня мудрість і національний геній — ця найвища на землі справедливість — творячи свої легенди і міфи, цебто підносячи дану історичну подію до височин надісторичних, ніколи — щодо вибору тієї події — не помиляються.

Не помилилися вони й у випадку Крут.

Офіціальна еліта народу, що несе відвічальність за провід 1917-18 років, особливо ж року т. зв. революції, а властиво, року упадку Петербурзької імперії і року фактичного звільнення її народів — а нашого передовсім — офіціяльна еліта ця складалася з інтелектуалістів імперії. На неї сьогодні — на дистанції майже чверть століття — ми, відносно легко, можемо мати і маємо усталений, погляд. Ми знаємо її не лише з боку її суспільного походження. Ми знаємо її батьків і ту ідейну та ідеологічну атмосферу, в якій вона зродилася і сформувалася.

Тема тогочасного проводу є темою надто широкою — ми її залишаємо історикам. Відмітимо і підкреслимо лиш найважливіше, істотне.

В своїй низовій, сільській частині характеризувалася браком національного інтелекту при надмірі емоцій, переважно примітивно-романтичної натури. В своїй частині горішній — вона вражала слабкістю, майже знаком національного інстинкту, при хворобливім надрозвою абстракційного, чисто російського інтелектуалізму, її приспана Петербургом історична пам'ять — вирішальна властивість у таких моментах історії — не сягала далі одного-двох поколінь, її історична пам'ять була жалісно убогою, навіть у порівнянні з історичною пам'яттю т. зв. маси, у якої назагал вона ще сягала, принаймні, часів Коліївщини, тієї маси, що на Чернігівщині чи на Херсонщині все ж спромоглася, і то цілком відрухово, повитягати зі скринь не лише козацькі жупани та шлики, але дещо більш промовисте: прадідівські шаблі й мушкети.

Еліта 17 року, що силою речей була проводом воскреслої нації, рухалася поволі, думала ще поволіш і тому — фактично — не провадила. Не могла провадити. І тому т. зв. маса протягом дорогоцінних днів 17-го року залишалася без проводу, або хай буде вибачений цей невеселий парадокс — провід провадила за собою, провід, який, до речі, при тім не виказував великої охоти, а навіть — й упирався. Бо він думав поволі, він щойно історично опритомлювався і національно усвідомлювався сам, але не через те знаття, яке коріниться в крові і роді, лише через те знання, яке вичитується з книжок, до речі, досить скромних, як тепер говориться, просвітянських.

Для справедливості треба ще й ще раз підкреслити, що все це ми бачимо вповні лише тепер, і що це — аж ніяк — не є тисяча першою спробою шукання т. зв. винних, та ще й, боронь Боже, серед старших віком земляків. Хоча б уже тому, що від ствердження тих винних ми не відчуваємо жодної втіхи, а саме заняття пошукування винних, коли "винними" були — незалежно від віку — цілі групи і стани,— не видається нині заняттям пожиточним.

Тут стверджуються лише факти, історичні факти, необхідні для відтворення дійсності сперед двадцяти трьох літ.

Образ еліти 1917 р. ускладнюється завдяки спогадам живих її молодих і старих представників і їх спізнілій, чисто хінерційній чинності. Ускладнюється зовнішнім фактом рясної ніби зрізничкованости тієї еліти, партійної й ідеологічної. І ця обставина створює чисто уявний образ партійної внутрішньої національної боротьби "правих" і "лівих", демократів з абсолютистами, т. зв. соціалістів з т. зв. комуністами і т. п.

Ця з національної точки погляду уявна боротьба, коли й була, не мала жодного національного сенсу. Різниці бо між "правими" і "лівими", були чисто формальні, паперові або словесні. В певнім сенсі, на терезах національ-

ної вартості, в сенсі національнім і державнім — між яким-будь Винниченком з одного боку, а припустім, Лизогубом — з другого, жодної історичної! ц. т. національної різниці не було, коли не рахувати різниць особистої товариської культури та, може, ще в цім випадку культури моральної. Один був трохи спізнілим щодо літературної моди письменником імперії, таким собі малоросійським Горьким; другий був дещо провінціональним достойником тієї імперії, таким собі кандидатом на ліберального губернатора. Але обидва — пересічні сили свого приспаного й окраденого народу. Це варто, хоч між іншим, ствердити тому, що остаточно знайшовшись на еміграції, ці люди, що так скажу староукраїнського (незалежно від свого віку) стилю, за звичкою, продовжують те, що вони уважають за політику, займаючись, власне кажучи, чистою поезією, бо розфарбовують фантазією на рожево і соняшно свої спогади, які в дійсності не були і не могли бути ані рожеві, ані сонячні. В того роду спогадах умовні речення "коли б" і "якби" займають, розуміється, надто багато місця і глибоко наївна т. зв. партійна, в дійсності псевдопартійна боротьба політичних небіжчиків і бувших людей враз з їх мертвородженою молоддю, продовжується в безнадійну безконечність. Єдине, що їх гальванізує — це, либонь, спільна для всіх псевдопартій ненависть до націоналізму, ненависть, зрештою, цілком зрозуміла й історично оправдана.

Еліту 17 року — а вона жила і в 18 і в 19, сучасне покоління може найліпше уявити собі по тих політичних, а головне, культурних рештках і слідах її, що, на великий жаль, залишаються в нашій сучасності. Але й тут не поможуть ані внутрінаціональні псевдопартійні ненависті, ані скарги один на другого, ані механічна т. зв. політична боротьба русина з русином. Справа — значно глибша, що сягає расового коріння, національної біології і дідичності історичних хвороб.

Коли шукати універсальної форми, що окреслювала б істотний порок цієї еліти, то хіба найвлучнішою було ствердження в ній браку здібності до тривалого самостійного морального напруження, як і до всілякого довгого напруження взагалі. Цю недугу не можна класти виключно на рахунок вікової деморалізації в умовах імперії російського типу. Це гріх первородний або дуже давній.

Тим пояснюється перше... Але зацитуймо визнання одного визначного, в своїм часі, діяча, бо то документ, що звільняє від зайвих дискусій і говорить сам за себе.

"Події не застали нас свідомими своєї мети, членами української нації, а громадянами імперії українського походження. І тільки в ході подій помалу приходили ми до пізнання своїх власних цілей... Чолові діячі наші боялись навіть думати про самостійність... І все мріяли про спільний дах... На всяких з'їздах зацитькували самостійницькі голоси... Наші партії, всі до одної були копіями московських: есдеки мавпували РСДРП, есери тільки з назви були українськими.., радикали-демократи, будучі есери, це були ті самі кадети, різнячись від останніх постулатом автономії. Ми поборювали царат, а не Росію. І такими нас застала в огні збуджена Україна." (Вол. Дорошенко — "Ювілей української революції". "Дніпро", 1928 рік).

Наставлена на лінію найменшого опору, еліта ця уявляла собі це надто ідилічно і навіть не додумувалася сенсу правдивої ситуації, де жорстока національна боротьба, зручно маскована ворогом різними соціяльними чи "революційними" псевдонімами, набирала все більшого розмаху та напруження і от-от мала вибухнути у всій своїй неприховано-лютій національній голизні. Зв'язана тисячма нитками з безнаціональною імперською т. зв. інтелігенцією і вважаючи ту інтелігенцію за свого обов'язково "старшого" брата і природнього союзника, еліта 17 р. була майже цілком несвідома, що сталося і що має бути, і тому продовжувала мислити, власне кажучи, провінціональними, в ліпшім випадкові "провансальськими" категоріями, очікуючи все тієї "диригентської" палички з був. імперської столиці, на яку так гнівно скаржився ще в р. 1925-му Микола Хвильовий.

Що ж дивного, що загіпнотизована тим диригентом, вона в тих гарячих часах відогрaла роль пасивного інструменту в руках ворожої пропаганди — спочатку червоної, згодом білої, але увесь час плинучої з одного і того ж північного джерела. Вона йшла не по самостійно, і з власної національної ініціятиви, витиченій лінії, лише по лінії, витиченій проводом імперської нації. І тому її політична чинність — чи "ліва" чи "права" — в найліпшім випадку була бігом навипередки, якого перебіг і вислід був визначений згори.

Як у всім і завжди, серед еліти тієї були винятки, тим більш яскраві, що нечисленні.

Вже не згадуючи про Миколу Міхновського, який намагався збудити чи прищепи-

ти цій еліті мілітарний інстинкт — то було голосом волаючого в пустині... А згадаймо хоч такого Др. Луценка, який з витривалістю Катона і лаконічністю Цезаря вперто і систематично нагадував Центральній Раді імена історичних ворогів. Даремно. Строката збиранина тодішнього київського парламенту, де різні Рафеси і Пятакови займали надто почесне і занадто впливове місце, зі специфічною зручністю обертали виступи героїчного дідуся в жарт і прозивали його — це справжнє втілення історичної пам'яті — не інакше, як "українським Пурішкевичем", що, розуміється, не лише не викликало обурення у суголосних Рафесам рідних винниченок, а й збуджувало спільну з рафесами веселість у винниченкізованої більшості.

...І завжди згадується героїчна смерть лікаря Луценка, цього дивно-юного діда, смерть з рушницею, в вояцькій шинелі, рядовиком на фронті великого 19 року... Чи оцінять нащадки колись увесь трагізм цього самотнього, єдиного в своїм роді, героїзму!

Сьогоднішньому українцеві характер еліти 1917 р. видається чимсь незрозуміло-дивовижним. Українець з військовою логікою — не міг без обурення обсервувати зблизька представників тієї еліти вже й тоді, з болем усвідомлюючи собі, що, хоч не хоч, підпорядковується її політичному проводові. Ба, ще й сьогодні, згадуючи її перед двадцятьох кілька літ, трудно стриматися і говорити про неї тоном історика.

На жаль, мусимо присвятити їй ще два слова.

Либонь, з лона саме цієї еліти вийшло, безмежно-наївне на початку і таке зловісно-шкідливе пізніш, окреслення, як "українізація", цебто українізація України — гасло, згодом використане ворогом всебічно і до кінця, зі всіма підступно-провокаційними можливостями, що їх давала така двозначна термінологія. В наївній свідомості того роду діячів ціла гігантична національно-державна проблематика нашої Батьківщини зводилася переважно до мовної, зглядно мовно-костюмової, чи мовно-мундирної "українізації", яка мала б, розуміється, перебіг лагідно-провінціональний, борони Боже, далекий, не те, що від революції, чи, як тоді говорилося "авантур", а й розриву з "братнім" народом і "братньою" демократією. Все зводилося, фігурально кажучи, до: полтавського діялекту, вишиваної сорочки і українізованого Отче-наша. Але кожен прояв справжнього національного інстинкту, як Військові З'їзди, самочинне формування збройної сили, спонтанічне зродження Вільного Козацтва — поборювані були цією ж невпинно-ідилічною елітою з енергією, якої інакше не можна назвати, як самоствердженно-малоросійською.

З цією суто українізаційною, мовно-мундирною поверховністю підходилося й до такого кардинального поняття, як поняття влади. Емоціональний сенс цього поняття, природа влади, її, сказати б, фізіологія, що так глибинно відчував ворог,— була для еліти 17 року порожнім звуком, а, що найбільше, — формально-правним, паперово-канцелярійним окресленням.

Літературно-політична творчість цієї еліти — аж чотири універсали на протязі коротких, але неповторно дорогих місяців 17 року — то довготривалі відпочинки її політичного розуму, що мислив з чумацькою повільністю в час, коли історія чвалувала козацьким конем.

Аж чотири універсали — чотири віхи на плутанім шляху, яким, спотикаючись, як сновида, дійшла вона до ідеї, що мала започаткувати добу. А при тім треба пам'ятати, що останній універсал — акт 22 січня 1918 р. — фактично був подиктований об'єктивним ходом зовнішніх подій. IV Універсал був вирваний з її рук, майже гвалтом, самою історією: для сліпого було ясним, що іншого виходу, як суверенність, тодішня ситуація не давала. І пригадуються слова якогось з універсалів: "Нас примушено творити свою долю".

Істинно так...

IV

Отже, зваживши тло і обставини, повернімось знову до Крут, щоб упритомнити собі їх справжній сенс і зрозуміти, чому саме ця, а не інша подія, чому саме цей, а не інший воєнний епізод піднісся над цілою країною, як заграва кривавого, але многонадійного світанку, як болюче-нещасний початок, але цілком уже нової — в історії Батьківщини — доби, як надто суворе збудження по століттях національного летаргу. І дуже характеристичне, що крутянський епізод зразу ж, можна сказати, ще над непохованими трупами його ж героїв, почав обертатися легендою у всенародній свідомості країни, ба, й поза її межами, навіть у свідомості далекого від перечуленості ворога. Причім не діяла тут жодна пропаганда (якої,

зрештою, не було), в жодні літературні твори ("Скорбна мати" молодого Тичини з'явилася вже тоді, коли легенда цілком розпростерла свої крила), жодне, т. зв. усвідомлювання мас за допомогою просвітянських метеликів чи вічевих промов.

Це були справжні народини справжньої легенди. Це було наочне знамено історії: завіса роздерлася, полуда з очей впала і дальші шляхи, хоч на мить — освітилися багряним світлом ген на далеку віддаль.

Колишній Тичина надзвичайно влучно уняв той момент в однім з найкращих своїх віршів:

Одчиняйте двері: наречена йде.
Одчиняйте двері: голуба блакить.
Очі, серце і хорали — стали. Ждуть.
Одчинились двері: горобина ніч.
Одчинились двері: всі шляхи в крові...

З блакитно-голубою візією України-нареченої, що мала при хоралах у сяйві і квітах прийти на шлюб і весілля,— треба буде попрощатися. І не розмріяним батькам, а гострозорим синам — внукам дідусів Луценків, судилося бачити дійсність.

І тому Крути — це перше зірвання лаштунків невільничої комедії, що відбувалася — в час революції! — на землях України, перше прозріння, що влада — то боротьба, а держава — то кров і залізо. І тому Крути — це воскресіння, по довгих століттях, — обірваної Полтавою Визвольної Війни, війни народу з народом, країни з країною, віч-на-віч.

Допервa Крути були початком нової доби в історії України. Допервa дата Крут становить початок нашої визвольної революції, а не ті численні формальні дати, що їх зв'язують чи зі скликанням Центральної Ради, чи то з віддрукуванням того чи іншого документа.

Нової доби — а вона була конечністю — не могли почати старі, духовно старечі люди, як молоде вино, за Святим Письмом, не налипає до старих бурдюків. Без Крут навіть такий акт, як акт 22 січня, був би документом без підпису. Бо такі акти мало "виголосити" — такі акти треба чинити.

Кривавий підпис під цим формальним зобов'язанням з дня 22 січня поставили діти, запасний первоцвіт нації — юнаки і студенти крутянські, припечатавши той підпис важкою печаттю скипілої на поколотих грудях — мученичої, але й збавчої молодої крові, першої крові, пролитої в нашій українській війні.

Це було як одкровення. Це було щось цілком відмінне і від блакитно-голубих мрій рустикальних романтиків невільничого вчора, і від убогої дипломатії сільських крутіїв. Злудні стіни контрреволюційного демопарламентизму, де без кінця провадився блюзнірчо-бсзсоромний торг раба з наслідниками бувшого пана, — впали саме в годину Крут.

І в прокурені та заповітрені рафисами залі вдерлось свіже повітря з чернігівського поля бою та вітер, що приніс брязкіт зброї; враз з гострим і незабутнім уже назавжди запахом української молодої крові — першої і найдорогоціннішої офіри, яку принесла Нація своїй Землі перед обличчям вічного Бога.

Саме від Крут — не тільки психологічно, а й хронологічно — починається в нашім житті тип новітнього українця, тип, що намагаєтеся надавати проявам українськості ціни справжнього, вже національного стилю.

Можна сказати, допервa започатковується вже перед тим безформнім невикристовалізованім розтопі,— саме почуття форми і стилю взагалі.

Процес той, спеціально цікавий для історика культури, був дещо ослаблений чи загальмований на протязі літа й осені 18 року, але зате, немало й поглиблений, саме в ті місяці в ділянках т. ск. культури, як такої: просвіти, мистецтва, літератури, театру й науки. Тут, натомість, маємо на увазі процес кристалізації національної особовості — процес, що є й має бути генеральною лінією в розвою нашої культури.

Формування новітньої української людини вже в національнім стилі почалося в сфері військовій,— що було генетично зв'язано з Крутами і їх легендою, й що, розуміється, є цілком природнім і зовсім не випадковим. Згадаймо, що останній сперед двохсот літ — період державності на нашій землі був періодом козацьким, коли державність мала характер яскраво військовий, мілітарний. Навіть офіціальна назва нашої держави козацького часу звучала "Військо Запорізьке".

Збуджена національна свідомість сягнула, може й цілком підсвідомо, до цих саме, козацьких традицій. І може тому, верства, що найбільш була в нашій революції державною, в найстислішім значенні цього слова була саме верства військова, ц. т. та, що незалежно від свого фаху в роках революції мала певне військове виховання й фактично була у війську. Твердження таке звучить сьогодні вже парадоксально чи тенденційно. Ми тут оперу-

ємо поняттями узагальненими, типологічними й на цю тему у нас напевно б розгорнулася довга дискусія з наведенням винятків, прізвищ і т. п. Але ні на хвилину не сумніваюся, що прийдешній історик, зваживши всі зацілілі матеріали, муситиме прийти власне, до такого, а не іншого висновку.

Фактом є, що тип новітнього українця проявився передовсім у війську, бо при формуванні своїм набирав військової форми, часто разом з уніформою. Є фактом історичним, що бл. п. Симон Петлюра на народного вождя виріс, власне цим, а не іншим шляхом. Національний зміст його, що ховався під оболонкою рядового діяча передреволюційного типу та члена демократично-соціялістичної партії, наявнився і розквітнув у боях за Арсенал, при обороні Києва, при облозі і здобутті столиці в р. 18, словом, в атмосфері "Крут", а не в атмосфері розгаласованої залі Малої Ради. Так само, як дальший ріст і виформування його, як вождя країни, обумовлено було його становищем саме Головного Отамана, що безпосередньо діяв при армії, не серед міністерських нарад та сумнівної політики його малих сучасників по партійній чи громадській праці.

В процесі кристалізації української особистості нового, покрутянського стилю, роль міцного каталізатора відіграли Січові Стрільці. Це треба раз назавжди ствердити і — може спеціально тепер — ствердити з притиском. Хоча б для тих дідичних калік, що, незалежно від свого віку, балакають собі ще й нині про "галичан" і — "наддніпрянців", несвідомо акомпануючи підступній чужинецькій пропаганді.

Коли б на хвилину уявити собі неприсутність у Києві 17-го року Січових Стрільців, і, коли вже на те пішло, галичан у процесі формування національної особистості (а та особистість не може не бути психічно культурно соборною, бо інакше вона перестає бути національною), тоді б ми наочно побачили в тім процесі величезну прірву і ледве чи пережили б ми епопею великого 19 року з тим розмахом і з тим напруженням, з якими вона гриміла по просторах нашої землі.

Це саме Січові Стрільці — серед яких провід мали відомі люди (...) з Західних Земель Батьківщини — це саме вони перші внесли мірило в безформність і хаотичність, закреслили національні межі для отих "широких натур", дали живий приклад застібності й національної, а не якоїсь там — дисципліни та врізьбили в сувору чорноземну постать перші риси національного стилю. Хай ніхто з т. зв. наддніпрянців не посоромиться це ствердити й усвідомити, і хай з т. зв. галичан сЛішио не бундючиться з цього приводу спеціальною пихою чи наївною ідейкою про галицький месіянізм.

То був природній процес психокультурної комасації народу, сполучений з процесом вичування, видужування від хвороби вікового рабства і зцілення від історичного каліцтва. В того роду процесах заслуги й догани розподіляються рівно на всі дільниці цілості, що хоче бути нацією.

Це власне Січові Стрільці показали й довели східноукраїнським масам, що військова дисципліна може обійтися без золотих погонів, а національний обов'язок без занадто довгих шликів. І — саме найважнішс — вони викультивували в собі таку національну чуйність, яка уможливлювала їм дивитися, як то кажуть, "в корінь" і оцінювати національно-державний стан на Україні незалежно від декорацій і зовнішніх форм. Звідціля — послух всілякий українській владі, поки вона була чи хотіла бути українською. І звідціля листопадові події навколо Києва 18 року, що формально було непослухом чи навіть бунтом, але в дійсності — лише дальшим тягом їх непереривальної служби Нації.

Без Січових Стрільців у Києві не було б акту 22 січня 1919 року, бо слово, що в нім є провідним мотивом слово "Соборність" — залишилось би порожнім.

За останнє двадцятиліття надто було моментів для болю, заламання, відчаю. Частинно-зовнішні причини, або т. зв. обставини, але здебільша чинність своїх же таки любезних земляків часом допроваджувала до розпуки. І тоді шукалося рятунку в спогадах про недавнє минуле, але не тих спогадах, що то приємно блищать — бо маю на увазі недавнє — збройне, озброєне минуле.

І тоді виринає в пам'яті на тлі сірості й каліцтва — ціла галерея несподівано-повних, несподівано-характерних, закінчено-суцільних постатей і облич. Вони різні, дуже різні, різні соціяльно, освітньо, фізично, морально, якщо хочете, й культурно... Але є в кожнім обличчі одна і та сама спільна риса, один і той самий скорч м'язів, у певнім моменті один і той самий вогник в очах — відблиск

велетенської, всезатоплюючої ідеї. І тоді стає легше. І в серце вдаряє хвиля нової віри. І дух випростовується "на позір" знову.

Ось спочатку — цілий ряд тих, кого вульканічно зродила сама земля наша, сам розколиханий революцією чорнозем.

В засніженім морознім Києві смагляво-палке обличчя чернігівського Ангела — меткого, бистрого, влучного, постать, що як би викурилася з 17-го козацького віку й опинилася серед авт, трамваїв, телеграфних стрічок і незнайомих мундирів.

Статечно-селянська — розважно повільна, але й запекла, постать Зеленого. Він думає поволі, поперва́х, його може обдурити (і обдурювали) якийсь москаль-чарівник чи нахабно-злотоустий жидок, але — до часу. І коли він замкнувся нарешті в панцир тяжко здобутої, але вже кремезно-невгнутої віри, він — цей селянин — обернувся в найкарнішого воїна Нації, що впав, влучений кулею, на своїй давнезній трипільській ниві.

Очі — кольору синього льоду й закучерявлена золотава голова. Увесь — стиснутий порив і напруга. Південний темперамент в нордійських карбах зовнішності — це Юрко Тютюнник. Отаман. Пізніш його назвали генералом. Але то не був його титул.

А ось — інші, що ввійшли в революцію зі сфер інтелектуалістів. Ось — дві протилежності. Вічний оптимізм і досада на тих, що вказують дійсність, невеселу, але дійсність, що її треба перемогти. Він усе вірив, що її можна перелетіти — і, може, тільки тому він став Петлюрою, "був за Петлюру", як пізніш казали подільські селяни, у яких у голові прізвище Петлюра стало синонімом Головування, Керівництва, Проводу, як тепер кажемо. А поруч нього — камінне лице стрункого полковника, що гострим зором глибоких віч завжди бачив дійсність, лише дійсність, ту, що її треба було за всяку ціну перемогти. І він її завжди, в наівне-можливіших обставинах, умів перемагати й перемагав. Але тому, що він бачив дійсність, Петлюра прозвав його "вічним песимістом" — і не треба затаювати — не любив його. Але Василь Тютюнник не був песимістом. За чорнотою нашої дійсності він — аскет і лицар — завжди бачив сяйвний лик Мадони-України. І може тому, що був занадто середньовічний і занадто гостро, майже математично бачив тодішні українські можливості, — ніколи він не сягнув по військову диктатуру, якої всі без винятку партії від нього з жахом очікували і до якої було — рукою подать.

І от — очі ніби мрійника, ніби мислителя, може поета. В них є якийсь туман, якась захмареність далеких обріїв чи глибоких висот. Та ранком туман згущується, хмара темніє і з неї вистрілює несподівана блискавка: наказ. Наказ як би військовий, але водночас як би і не військовий, а, власне, скорше вже революційний. Не кожен старшина, навіть найвидатніший, зуміє стати віч-на-віч з розворушеним натовпом. І не тільки стати, але і знайти якісь єдині, по-військовому короткі, слова, які той натовп чудом успокоюють і обертають його у вишиковані ряди — майже війська, майже революційного загону.

Таким заховався образ того, що по Петлюрі — впав на бруці чужого голяндського міста від руки нашого відвічного ворога, образ полковника Євгена Коновальця.

І встають дальші постаті: расового полтавця Мішковського, що, бувши високим старшиною генерального штабу, духом ніколи не був старшиною штабовим і, так-таки, не по-штабовому, на чолі розстрільні, впав в раптовім нерівнім бою... І — соняшний, завжди переможний Удовиченко... І похмуро-мовчазний, завжди стислий Безручко... І ще. Серед напруженої роботи штабу армії, на тлі його механізму, в якім ролю головної пружини грає воєнний майстер — генерал Сінклер (з тих власне нащадків шведів Карла XII), поруч Василя Тютюнника, вирисовується висока постать старшини з чисто виголеним обличчям. Це — Андрій Мельник. Він — молодий і віком, і постаттю. Дуже молодий, як на те високе, високе становище, що його займає — становище шефа Штабу Армії. Кажуть, що він у Велику війну був лише поручником, а тепер йому підлягають старі генерали. Але прошу загляньте до штабу в часі, коли обговорюється чергова операція і коли, по генерального штабу генералах і полковниках, забирає голос цей молодий старшина.

Він говорить з якоюсь йому єдиному властивою гідною скромністю. Він виголошує свою оцінку і свій погляд з якимось неймовірно-тонким почуттям такту і міри. З його гідної скромності, на очах, виростає щось необорно-чарівне: суцільна, нескалічена Особистість, сталевий, довершений українець, такий, яких ще так небагато, але які прийдуть

у майбутньому, зродяться з крутянської леґенди. Він такий, яким українець має бути, коли його сформує і довершить власна держава.

І, в результаті, погляд моложавого старшини виразно заважує на плані операції. І Тютюнник легко синтезує той погляд з своєю концепцією. І присипаний сивизною Генерал-Квартирмайстер з пошаною вслухається в уваги молодого Шефа Штабу, хоч цей молодий старшина все ж ще видається йому либонь "політичною" персоною. І сам Головний Отаман — згоджується з деякими, зовсім неоптимістичними, увагами молодого старшини, що займає становище генералісимуса.

Бо там, де у Василя Тютюнника були — кремінь і іскра, там у Андрія Мельника були — криця і єдваб. Була — якщо так можна висловитися — єдвабна криця.

* * *

І коли українській історії судженим буде зробити новий плиг у незнане, але жадане, майбутнє; коли Провидіння, що важить на своїх праведних терезах судьби народів і держав, подасть свій знак,— тоді думка мільйонів полетить сама собою, власне, до цієї галереї постатей недавнього, болючо-недавнього, збройного минулого. До тих, що вмерли і світять нам своєю несмертельністю, і до тих, що живуть і життям своїм — на наших очах — творять живу нерозривність історично-національного процесу.

До тих, що народилися в легенді Крут, що ту легенду своїми чинами і своєю моральною висотою утверджують в сучасності, і що моральний тягар тієї легенди матимуть відвагу і силу нести в майбутнє.

ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ТЕКСТОМ "ПЛАЧУ ЯРОСЛАВНИ" В "СЛОВІ О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ"

Ñåðã³é Ï'ßÒÀ×ÅÍÊÎ

Одним із найяскравіших фрагментів "Слова о полку Ігоревім" є т. зв. "Плач Ярославни" — епізод, де дружина князя Ігоря Ярославна звертається до вітру, Дніпра й сонця з проханням повернути їй коханого. Можна погодитись із думкою, що це кульмінація твору, якщо розуміти його не як літопис або повчання, а як художньо-поетичний текст: "...Плач Ярославны не что иное, как кульминация всей семантики этого многопланового повествования. Здесь сплетаются воедино все основные семантические линии "Слова", связанные со стержневой организующей и смыслообразующей осью"[1].

З цим текстом зустрічаються не лише спеціалісти з давньої літератури і фольклору, а й фахівці з історії української літератури XIX і XX ст., на яку з усіх попередніх вітчизняних писемних пам'яток вплив "Слова о полку Ігоревім" був найбільшим, а серед образів поеми перше місце посіла Ярославна, перевершивши Бояна і Ігоря. Творче осмислення цього образу поетами XIX ст. розпочалося з геніального переспіву Т.Шевченка. Але справжній бум розпочався з XX ст., яке дало не один десяток "Плачів Ярославни", серед яких і безбарвний варіант Є.Фоміна, і підозрілий з точки зору радянської ідеології диптих П.Тичини. Про останній С.Пінчук у своїй дисертації писав: "Ярославна Тычины — это представительница враждебного народу лагеря, скорее всего жена какого-то белогвардейского офицера, борющегося за безнадежное дело своего класса на фронтах гражданской войны. Понятно, что такая Ярославна не может быть воспринята как положительный персонаж"[2]. У А.Малишка знаходимо цілий ряд варіацій образу Ярославни, над яким він працював майже все творче життя. Його збірка 1946 року названа "Ярославна", а один з кращих творів у ній — "Ярославно, Ігор знову кличе". По-земляцьки не обійшов Ярославну і П.Воронько, присвятивши їй однойменну поему. Тема Ярославни

звучить і в інших його творах — "Похідна", "Мені приснилась та білява", "За всі літа розлуки", "Пісня про рідну Сумщину", "Обов'язок". Свою варіацію плачу Ярославни не проминула подати Л.Забашта. У О.Ющенка знаходимо триптих "Ярославна". Пізніші поети почали пов'язувати Ярославну вже не з воєнною тематикою, навіяною війною з гітлерівською Німеччиною, а з новими "радянськими буднями". Серед них Б.Нечерда, Д.Павличко, М.Чернявський. Не обійшлося без того, щоб поети-шістдесятники не спробували відправити Ярославну у космос. Одним з перших це зробив М.Вінграновський. Новіші часи трохи применшили популярність цього образу, проте він не поспішає поступатися.

Не будемо перераховувати звертань до образу Ярославни серед художників, скульпторів, кіномитців, театральних діячів, музикантів і композиторів. І без того видно виняткову важливість для української культури цього знакового образу, першоджерелом для якого слугував коротенький уривок зі "Слова о полку Ігоревім", знаний усіма як "Плач Ярославни". Але чи правильно ми розуміємо зміст цього т.зв. "плачу"?

Надання такої назви фрагментові було пов'язане в першу чергу із визначенням самого автора "Слова" — "Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ". Під цією назвою фрагмент увійшов у науковий обіг, вузівські і шкільні програми, широкий ужиток. Але, зайнявши місце в існуючій системі наукових дефініцій, він зустрівся там із фольклористичним терміном "плач" або ж "голосіння". Ще перші дослідники їх зблизили, і наукова традиція ідентифікує звідтоді цей фрагмент як "плач" ("голосіння"). "Першою поетичною пам'яткою, в якій знаходимо відображення народного традиційного голосіння, є "Слово о полку Ігоревім" ("Плач Ярославни")[3]. Так подає український підручник для вузів під редакцією академіка М.Рильського. В радянській Росії найбільшим авторитетом щодо "Слова" користувався академік Д.Лихачов. Ось його думка: "Приводятся в "Слове" плачи (плач Ярославны, плач русских жен)...[4] Подібне ж твердження знаходимо у вузівському підручнику з російської народної творчості у розділі "Похоронный обряд и причитания": "Литературно обработанные древние плачи включены в "Слово о полку Игореве" (плач Ярославны, плач жен русских после рассказа о поражении войск Игоря)"[5].

Як бачимо, дефініції однозначні. Проте не будемо поспішати погоджуватись. Розглянемо основні ознаки голосінь, ще звані плачами та причитаннями.

"Голосіння, — пише наш підручник з народної творчості, — це поетичні твори, пов'язані з похоронним обрядом або проводами в рекрути"[6]. "Причитывание было приурочено к определенным моментам похоронного обряда. Первый причет-вопрошение звучит сразу же после смерти. В нем содержится обращение к умершему с просьбой не покидать семьи, простить все "обидушки". Причеты сопровождают внос гроба в избу, вынос покойника, остановки на дороге на кладбище, опускание гроба в могилу..."[7] Так визначає плачі російський підручник. Погляньмо на зразки плачів, записаних на Сумщині на початку XX ст. (Це Роменський повіт, від Путивля не так вже й далеко). Впадає в око те, що початком у всіх без винятку текстів є звертання не до сил природи, а до померлого родича: 1) "Ой матінко, моя голубочко! Моя матінко, моя ластівко! Моя матінко, моя зозулечко! Куда ви убіраєтесь, куда наряджаєтесь?"; 2) "Та моя донечко, моя і голубочко! Та моя донечко, ти мій цвіточок дорогий! Та моя донечка, моя і правдо дорога. Та моя донечко, моя і швачечко, та моя і прачечко"; 3) "Ти мій хазяїну, ти моя дружина. Ти мій хазяїну, моя дружина дорогая! Та куда ж ти головку заніс? Та заніс головку на чужину. Та яка ж, мій хазяїну, звістка прейшла смутна і невесела!"[8]

Сутність плачів-голосінь визначив ще О.Потебня: "Значення голосінь, як полегшення для душі — лише другорядне, а в своїй основі — пізніше явище; головне ж в тому, щоб "кликати" мертвого, "звати" його, "будити", "просити його вернутися"[9]. Ця виключно справедлива думка видатного вченого аж ніяк не прикладається до "Плачу Ярославни", в якому немає ні "кликання", ні "мертвого". Здається, ніхто не помітив цинічності визначення цього уривку саме як голосіння. Ярославна плаче не над чоловіком, а за чоловіком. Ні за текстом, ні за історичними даними, ні за позицією автора ми не можемо виснувати такої думки, що Ярославна оплакувала мертвого чоловіка, а лише в такому випадку ми могли б називати цей уривок плачем / голосінням.

Ще один важливий момент для з'ясування сутності плачів — це їхня певна "професійність". У кожній громаді були т.зв. "пла-

кальниці", яких зазвичай запрошували оплакати покійника за певну винагороду. На це прямо вказує український автор доби Відродження Себастьян Кльонович у своїй етнографічно-поетичній книжці "Роксоланія", яка малює нам Україну XVI ст.:

Ще зостається співати про руські плачі поховальні,
Як величають вони вмерлих у днину прощань.
Тільки-но подих останній із вуст своїх зронить небіжчик
І життєдайне тепло тіло покине його,
Вже голосільниця наймана плач починає тужливий,
Та не за мужем своїм жінка невтішно рида.
Тре вона очі за гроші і сльози гіркі проливає,
І виявляє щосил вдаваний смуток і жаль.
Розпач, здобутий за плату, бринить у повітрі жалобно,
Куплені сльози її струменем ринуть з очей.
А голосільниця тужить і жалісну пісню заводить,
Плачучи біля труни, так промовляє вона:
"Мужу коханий, помер ти, помер, наймиліший, єдиний,
В вічну домівку ти йдеш, звідки нема вороття."[10].

Як бачимо, жодних типологічних подібностей із плачем Ярославни не видно. Натомість глянемо на інші сторінки поеми, де дівчина Федора сумує без парубка Федора, який "десь забарився у світі широкім", і вона хоче повернути його "чародійним закляттям":

Часто закляттям таким дівча у любовному шалі
Хлопця вертає собі, хоч би й за море поплив[11].

Юна Єфросинія Ярославна, згідно з традиційною хронографією, вийшла за Ігоря у 1184 році — за рік до походу, і розлука для молодої дружини була нестерпною. Тривоги додавало й те, що Ігор пішов хоч і в рядовий похід, але від того не менш небезпечний. Тому вона усіма силами своєї душі прагнула повернути свого лада додому, у свої обійми. У трохи пізніші часи, коли постала доба козацьких походів, у таких випадках українки молились Богові, Божій матері, святим, щоб вони повернули їм коханого чоловіка. Ярославна жила в добу, коли християнство ще тільки почало проникати в українське суспільство, та й то у вищі верстви і довго продовжувало залишатись швидше офіційною, ніж внутрішньою, езотеричною стороною свідомості тодішнього жителя України. Особливо це стосувалось жінок, які завше були хранительками традиції. Тому Ярославна звертається не до нового бога, а до старих божеств, яким здавна поклонялись її батьки і діди — Сонцю, Вітрові, Дніпру.

Подібне звертання є органічним для свідомості Ярославни й іманентним позиції автора "Слова", який для свого творіння використав традиційний міфопоетичний код, сформований тисячоліттями, зрозумілий кожному і через те надзвичайно ефективний. (А саме максимального ідейного ефекту прагнув автор, хотів бути почутий князями й не лише ними.)

Християнські елементи – поодинокі вкраплення в текст твору, натомість язичницька міфопоетика є організуючим матеріалом для творчого задуму. Зараз важко встановити, чи ще вірили в Дажбога, Велеса, Дива, Перуна сучасники автора, чи це був перший крок до створення метафор і символів. Одне є безперечним — усі слухачі (а "Слово" передбачало виконання) й читачі його письмового варіанту були добре ознайомлені із системою міфологічних образів, використаних у творі. І тому звернення до природних сил із проханням повернути коханого було близьким і зрозумілим.

Це безперечний вияв язичництва. Якщо ж спробувати визначити його типологію, то він близький до плачів лише формально — це речитативний текст, про який сказано, що він супроводжувався плачем. Але його основна відмінність — це відсутність звертання до померлої людини. Голосіння — це безпосереднє спілкування з душею покійника. Ярославна звертається не до людини, а до вищих, більш могутніх сил. Таке звертання ми називаємо молитвою. Подібні твердження вже звучали, але вони були половинчатими і не вплинули на загальне типологічне визначення досліджуваного уривку. Подекуди вони носили швидше поетичний, ніж науковий характер. "Мелодійно, повно краси пливуть голосіння-закляття Ярославни", — пише М.Грушевський[12]. У такому сенсі пише й учень Д.Лихачова поет і дослідник "Слова" І. Шкляревський: "Ярославна обращается к Днепру, Ветру, Солнцу с языческой мольбой, а князю Игорю Бог кажет путь к отчему золотому столу. И помогает природа: сорока, дятлы..."[13] Чіткого розмежування — голосіння це чи замовляння — тут не зроблено. Серед подібних зауважень, які також мали побіжний характер, слід відзначити репліку В.Адріанової-Перетц: "Плач Ярославны, в котором уже давно исследователями отмечено соединение двух традиций — народного причитания, с одной стороны, и заклинательных формул — с другой... etc". Найбільшу послідовність виявив П.Охріменко, який відзначив: "Особливістю образу Ярославни є те, що вона, звертаючись із слізною молитвою-заклинанням до сил природи — вітру, Дніпра і сонця, зовнішньо нагадує просту язичницю. Як язичниця-простолюдинка вона не стільки

прохає, скільки наказує їм посприяти Ігорю та його воїнам "в полі безводнім", нарікає на те, що вітер її "весєліє по ковылию развіяв", а сонце воїнам Ігоря "ЖАЖДЄЮ... луки съпряже, тугою им тули затче". І це дає, судячи з ходу подій, бажані наслідки: "Ігор успішно тікає з полону".[14] Проте думка про "молитву-заклинання" не стала панівною навіть серед учасників сумських "словознавчих" конференцій, які організовував П.Охріменко. На конференції, присвяченій 800-літтю "Слова", прозвучала доповідь В.Тищенка, який стверджував, що Ярославна не просто оплакувала свого чоловіка, а й робила це під конкретну дату поминання покійників: "Плач Ярославны, скорее всего, должен был приурочиваться к какому-то дню всеобщей скорби, связанному с поминовением покойников, — языческому обряду, переосмысленному церковью"[15]. Таким днем "всеобщей скорби" дослідник називає 23 червня — русальну суботу, переддень Трійці, де "в общем хоре ритуального поминовения в канун "троицына дня" мог прозвучать и ее скорбний голос с заборола путивльской крепостной стены"[16]. Автора цієї гіпотези нітрохи не бентежить той факт, що Ігор втік з полону 21 червня, тобто за два дні до того, як Ярославна почала його "оплакувати". Він вважає, що вона могла цього не знати. Але ж знав про це автор поеми. Ми ж бо маємо справу не з хронікою, а з вільним авторським викладом подій. І лише в його інтерпретації ми зустрічаємось з фактом "плачу" Ярославни, який поодинокі, розрізнені голоси, як ми вже зазначали вище, пробували у свій час ідентифікувати не як плач, а як заклинання.

В українській фольклористиці заклинання, або ж язичницькі молитви називаються замовляннями: "Замовляннями (заговорами, заклинаннями) називають такі поетичні твори, яким в минулому приписувалась чудодійна сила впливу на зовнішній світ: на природу і соціальне оточення людей"[17]. Хіба не про чудо просить Ярославна?

Розглянемо структуру типових замовлянь-звертань і замовлянь-молінь. Характерним початком є звернення до сил природи, стихій, астральних світил, хвороб тощо:

"Добрий день тобі, сонечко яснеє! Ти святе, ти ясне-прекрасне; ти чисте, величне й поважне; ти освіщаєш гори і долини і високії могили..."[18]

"Місяцю Владимиру, ти високо літаєш, ти все бачиш, ти все чуєш..."[19]

"Ви, зорі-зоряниці, вас на небі три сестриці: одна нудна, друга привітна, а третя печальна"[20].

"Дубе, дубе! Ти чорний: у тебе, дубе, білая береза, у тебе дубочки синочки, а у березочки дочки"[21].

"Водичко-йорданичко! Вмиваєш луги-береги, коріння, біле каміння..."[22]

Як бачимо, це звертання підкріплюється і своєрідним описом функцій того, до кого звертається мовець. Цей опис функцій передає шанобливе ставлення мовця, який хоче спочатку задобрити вищу силу, а вже потім перейти до свого прохання:

"...принеси мого Івана до мого дому; неси його душу, неси його кості, неси його живіт, і біле лице, і щире серце, якнайскоріше, якнайпрудчіше, в цей час, у цю годину"[23].

Отже, бачимо, що замовляння у своїх типових варіантах складається із

1) звертання до вищої сили,
2) опису функцій (похвали) цій силі,
3) особистого прохання.

Повернемось тепер до т.зв. "Плачу Ярославни" і розглянемо його структуру. Складається він із трьох типологічно подібних синтаксичних періодів, кожен з яких має у собі подібно до вищезазначеної структури замовлянь: 1) звернення до сил природи, 2) опис їх функцій, 3) прохання. Ця структура уривку ускладнена трикратним введенням слів автора на початку кожного періоду ("Ярославна рано плачеть въ Путивлѣ, аркучи...") та початковим заспівом ("На Дунаи Ярославнын глас слышитъ, зегзицею незнаемъ рано кычеть: "Полечю, — рече, — зегзицею по Дунаеви, омочю бебрянъ рукав въ Каялѣ рѣцѣ, утру князю кровавыя его раны на жестоцем его тѣлѣ").

Кожен фрагмент до звертань "О вѣтрѣ, вѣтрило!", "О Днепре Словутицю!", "Свѣтлое й тресвѣтлое слънце!" подає й означення ролі й місця цих стихій в житті людини —"господине". Звертаючись до Вітру, Дніпра, Сонця, Ярославна називає кожного з них "господин", що є у подібному контексті аналогом пізнішого "Господь". "Слово "господине", обращенное к солнцу, — пише О.Потебня, — следует понимать в буквальном смысле... Если даже сам певец, как христианин, и не считал солнце господином, владыкою мира, то употребленное им слово тем не менее свидетельствует, что его предки, а может быть и современники, были именно такого мнения"[24]. Тут же О.Потебня наводить українську загадку й пісню, де сонце прямо названо богом:

Одно каже: світай, боже!
Друге каже: не дай, боже!
Третє каже: мені все одно.
(Вікно, двері, сволок)
Ой піду я темним лугом:
Оре милий своїм плугом,
Чужа мила поганяє,
Ік сонечку промовляє:
"Поможи, боже, чоловіку,
Щоб так орав, покіль віку[25].

Вчений стверджує, що ім'я сонячного бога в "Слові" — Дажбог або ж Хорс: "...Уже во время Нестора слово Хорс было непонятно й объяснялось другим именем, Дажьбог"[26]. З того часу Хорсу й Дажбогу (Даждьбогу) і їх функціям було присвячено не один десяток робіт, проте усі вони повторюють висновки І.Срезневського, М.Костомарова, М.Максимовича і О.Потебні про сонячну природу цих божеств і поклоніння ним давніх русичів, яке так яскраво подано у плачі Ярославни.

Коли беззаперечно доведено, що в одному з фрагментів "плачу" Ярославна звертається не просто до сонця, а до бога Сонця, то таким же беззаперечним фактом є і те, що Вітер і Дніпро також є божествами, в силах яких вирішити людську долю. Тому слід зробити висновок, що, звертаючись до них, Ярославна не голосить, а творить молитву. Звичайно ж, це емоційна молитва, і тому вона переривається сльозами й плачем, про що й свідчить нам автор "Слова": "Ярославна рано плачет въ Путивлѣ, аркучи..."). Конструкція цієї фрази підтверджує наші висновки: Ярославна говорить з Вітром, Дніпром, Сонцем, але слова її перериває плач. І це не плач над загиблим Ігорем, а емоційний стан молодої жінки під час молитви про його повернення. "Особую роль в возрождении героя, — пише Т.Голіченко, — играет "Плач Ярославны", обнаруживающий в своем космологическом оформлении и структуре много общего с камланием шамана в архаических обществах: в плаче используется диалогическая форма общения с природными силами, плач произносится в сакральное время и в сакральном (немаловажно — пограничном) месте: "Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ на забралѣ"[27]. Власне ця молитва й повертає Ігоря на радість Ярославні й землі руській. Який же "похоронний плач" міг стояти між ними, коли, здається, Ярославна, і довідавшись про смерть Ігоря, навряд чи повірила і взялась оплакувати його як мертвого?

Отже, маємо підстави говорити нам про хибне типологічне визначення досліджуваного уривка "Слова о полку Ігоревім" як плачу або ж голосіння. Перед нами яскравий зразок язичницької молитви, і тому цей уривок правильніше було б називати "молитвою Ярославни". Але двохсотлітня традиція, здається, навіки закріпила неточну дефініцію, і єдине, що залишається на долю подальших дослідників і викладачів літератури, — зробити крок у напрямку розмежування понять "фольклорний плач" і "плач Ярославни", де перший є жанровою дефініцією, а другий своєрідною поетичною назвою. А при аналізі слід в першу чергу враховувати типологічну спорідненість із народними замовляннями цього фрагменту славетної пам'ятки, який є, на нашу думку авторською обробкою народної язичницької молитви.

1 *Парахонский Е.А.* Представление реальностей в контексте семантики коммуникативных отношений "Слова о полку Игореве" // "Слово о полку Игореве" и мировоззрение его епохи. Сб. науч. трудов. - К.,1990. - С.36.

2 *Пинчук С.П.* "Слово о полку Игореве" и украинская литература XIX - XX веков: Автореферат диссертации. - Львов, 1971.- С.39.

3 Українська народна поетична творчість. - К., 1958.- Т.1. — С.301.

4 *Лихачев Д.* Золотое слово русской литературы // Слово о полку Игореве. - М.,1975. - С.31.

5 Русское народное поэтическое творчество: Учеб. пособие для пед. ин-тов. - М.,1971. - С.64.

6 Українська народна поетична творчість. - С.301.

7 Русское народное поэтическое творчество. - С.65.

8 *Гнедич П.А.* Материалы по народной словесности Полтавской губернии. Роменский уезд. - Полтава, 1915. - С.89, 94, 97.

9 *Потебня А.А.* Слово о полку Игореве. Обьяснение малорусской песни XVI века. - Харьков, 1914. - С.208.

10 *Кльонович С.Ф.* Роксоланія. Поема. З латинського.- К., 1987. - С.90.

11 Там само. - С.84.

12 *Грушевський М.* Історія української літератури. - К.1993. - Т.ІІ. - С.192.

13 *Шкляревский Игорь.* Читаю "Слово о полку"... - М., 1991. - С.22.

14 *Охріменко П.П., Охріменко О.Г.* Основні проблеми і деякі аспекти вивчення "Слова о полку Ігоревім" у вищій школі: Посібник. - Суми, 1995. - С.13.

15 *Тищенко В.Й.* Ярославна как образ "Слова" и историческая личность // "Слово о полку Игореве" и Чернигово-Северщина: Тезисы докладов и сообщений научной конференции. - Сумы, 1984. - С.24.

16 Там само. - С.24.

17 Українська народна поетична творчість. - С.224.

18 *Чубинский П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. Материалы и исследования. - Т. 1. - Вып. 1. - СПб., 1872. - С.93.

19 Українські замовляння / Упор. М.Н. Москаленко. - К., 1993. - С.36.

20 Там само. - С.39.

21 Там само.- С. 101.

22 Там само. - С.133.

23 Там само.- С. 144.

24 *Потебня А.А.* О происхождении названий некоторых славянских языческих божеств // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: Источники и методы. - М., 1989. - С. 254.

25 Там само.

26 Там само. - С.257.

27 *Голиченко Т.С.* Мифологическая онтология "Слова о полку Игореве" // "Слово о полку Игореве" и мировоззрение его епохи. Сб. науч. трудов. - К., 1990. - С.85.

КНЯГИНЯ ЯНКА - ЗАСНОВНИЦЯ ПЕРШОЇ ДІВОЧОЇ ШКОЛИ ХУДОЖНІХ РЕМЕСЕЛ У КИЄВІ

²ââí ÎÃ²ª ÍÊÎ

У другій половині XI віку в Києві засяяла в нашій духовній культурі блискуча зоря — донька великого князя Всеволода Ярославича княжна Анна чи Янка, як тоді її звали. Жінка в той час, як і далі, в Київській Україні-Русі жодних обмежень в правах не мала — могла вільно працювати як у своєму домі, так і поза ним[1]. А проте видатних жінок, щоб сяяли в нашому житті, було небагато, — все-таки жінка працювала, головно, як пані дому свого, у себе в господі.

Історія зберегла нам дуже мало імен тих наших жінок, які плідно працювали і для свого народу, і тим стояли понад звичайними жінками. Але все ж подібні були, починаючи з великої княгині Ольги (969 р.).

Тоді бути працівницею на широкому освітньому полі, — це означало стати черницею. Монастирі в Україні з'явилися разом з початком християнства, ще в X віці. Монастирів з часом ставало все більше, і вони були скрізь повні. Але наше тяжке історичне життя, коли Україна постійно горіла, не залишило нам про них достатньо писаних пам'яток.

Великі й сильні духом, і взагалі великі духовними силами чоловіки дорогу мали собі бодай при війську — жінка цього не мала. Але видатна жінка, що мала в собі небуденні сили, часто йшла в монастир, єдине тоді місце, де можна було свої сили і виявити, і належно застосувати.

Це не відповідає дійсності, буцімто до монастиря вступали тільки "зламані душі", — часто вступали туди і душі сильні та великі, бо поза монастирем вони тоді поля для своєї праці не мали.

У всякому разі, вісім віків (X-XVII ст.) монастирі в Україні були головними центрами, які ширили народну освіту, були центрами нашої культури. Центрами вони зосталися ще і в віці XVIII, але вже починають працювати в нас і світські освітні центри — організовані школи.

Заслуга монастирів у творенні української духовної культури безкінечно велика — це вони, скромні українські монахи й монашки, Божі бджоли, створили нам усе те, що маємо найкращого в нашій духовній культурі і чим ми пишаємося й тепер.

Ось серед таких маловідомих працівниць на ниві духовної культури в Україні була й велика князівна Анна. Про неї залишилось дуже мало відомостей — головно ті, що подає наш старший літопис "Повість временних літ", а він взагалі подає мало, та ще про жінку.

Але знаємо, що князівна Анна Всеволодівна вславилася великими ділами: зреклася заміжжя, заснувала в Києві жіночий монастир з першою в Україні жіночою школою при ньому, і все своє чернече життя (1086-1113) віддала на працю освіти українських жінок. При цьому й своє власне життя провадила так чеснотно, що православна церква зарахувала її до числа святих, — пам'ять її святкуємо 3 (16) листопада.

Великі люди з великими виробленими характерами звичайно виховуються у відповідних родинах — що дитина одержить від батьків своїх, те і в життя понесе, і нестиме його аж до могили. Так було і з князівною Ганкою: що вона з батьківського дому одержала, те і в життя понесла, як черниця Анна.

Ось тому я перше спинюся на родинному оточенні та вихованні князівни Анни і розповім, у якій саме родині вона виховувалась, що вона понесла з свого батьківського дому.

Великий князь Київський Всеволод (1030-1093), у хрещенні Андрей, був четвертим сином[2] великого князя Ярослава Мудрого (978-1054). Батько дуже любив його. Ярослав Мудрий був людиною високопобожною і прищеплював це своєму улюбленому синові, тому Всеволод виховувався чеснотним та побожним, і був справді великим князем.

У князя Всеволода було четверо дітей: син Володимир (Мономах) і три доньки: Танка, Євпраксія та Катерина — і всі вони виховалися в повній християнській українській побожності та в чистому щирому православії, і своє чеснотне домашнє виховання всі понесли в дальше живе життя.

Князь Всеволод почав своє князювання в Переяславі-Південному, де пробув один рік, так само рік прокнязював у Чернігові. А вже по цьому міцно засів великим князем у Києві, і пробув тут 15 років (1078-1093)[4].

Але і в Києві Всеволод не мав спокійного життя — князі коромолили; і їх треба було заспокоювати то грізним словом, а то й гострим мечем. На старість Всеволод хотів відпочити, і йому багато допомагав його розумний син Володимир, що князював у Чернігові. У княжих сварках князь Всеволод сильно занедужав і помер 13 квітня 1093 року. Помер у Києві і 14 квітня був похований, у великий четвер Страсного тижня, у гробі великої церкви Святої Софії[5]. Упокоївся князь на 64 році свого трудящого життя.

Іпатіїв Літопис під 1093 роком дає таку чеснотну характеристику цього великого князя: "Благовірний князь Всеволод ще змалку любив правду, наглядав убогих, віддавав честь єпископам і пресвітерам. Особливо сильно любив він ченців і задовольняв їхні прохання. І сам він здержувався від п'янства та пристрастей"[6].

На долю Всеволода випало багато війн, і він їх провадив як хоробрий вояка: бився з турками, різався з половцями та ін. А в домі, в родині своїй був завжди побожний та люблячий. Він сильно любив і шанував освіту, "і сидячи вдома, вивчив п'ять мов", про це свідчить його син Володимир Мономах у своїй "Науці дітям"[7]. А це вказує на великий нахил кн. Всеволода до наук.

Крім цього, князь Всеволод залишив по собі вічний пам'ятник: під Києвом, недалеко від Печерської Лаври, він вибудував величного Михайлівського Видубицького монастиря[8].

Коли батько був удома, то день конче проходив так, як описує його син, Володимир Мономах, у "Науці дітям", — у повній побожності, і вся родина зростала в ній, набираючись чеснотних сил.

І все це молоденька князівна Анка, Ганка-Янка, глибоко сприйняла в свою боголюбну душу: молитва, чеснотне життя, завжди побожність, любов до правди. А в житті лад і порядок — усе це сприйняла й понесла князівна Анна ще з молодечих років у батьківському домі своєму.

За Всеволодового батька, Ярослава Мудрого, 1051-о року митрополичий престол у Києві зайняв не грек, але свій, українець, Іларіон. Безумовно, це викликало багато тлумачень цієї патріотично-національної події, у зв'язку з чим в Україні побільшилося почитання св. апостола Андрея, як патрона української церкви. Через усе це в родині князя Всеволода могло підійматися багато релігійно-національних питань, серед яких виростала і князівна Анна. І що в таких умовах князь Всеволод поставив 1086-о року для своєї доньки монастир св. Андрея, ясно свідчить, що і князь Всеволод, і князівна Анна стояли за свою національну церкву.

Князь Всеволод оженився рано, ще 1046-о року[10], цебто 16-літнім. Князь Ярослав Мудрий висватав синові грецьку царівну Анну, доньку Візантійського імператора Костянтина IX Мономаха. Виїжджаючи в Україну, царівна Анна привезла частину мощів великомучениці Варвари[11] (повні мощі привезла 1108 р. з Костянтинополя в Україну царівна Варвара, дочка візантійського імператора Олексія Комнена, що виходила заміж за великого князя Київського Святополка II і були вони покладені в Михайлівському Золотоверхому монастирі).

Про княгиню Анну Мономах нічого не знаємо. Можемо тільки здогадуватися, що це була високоосвічена та високопобожна грекиня. Не виключено, що це вона взяла в свої руки виховання всієї своєї родини й завела в княжому домі православні чеснотні звичаї. І під її впливом жив і великий князь Всеволод, її муж, і її діти: син Володимир (Мономах по матері) та донька Анна (названа за матір'ю).

Це під впливом своєї гречанки-матері одержали освіту і Ганка, а через неї і Пріся. І це вона прищепила своїм доням таке сильне, святе та чисте православіє, якого вони міцно трималися все своє життя.

Велика княгиня Анна померла 1067-о року, побувши за Всеволодом 21 рік. Всеволод оженився вдруге з княжною Полоцькою, теж Анною. Анна Полоцька померла 1111-о року. Про вплив мачухи на князівну Анну Всеволодівну нічого не знаємо.

Від Анни Полоцької князь Всеволод мав двох доньок — Євпраксію-Прісю (народилася 1069-о чи 1071-о року) та Катерину. Вплив княгині гречанки залишався в домі й по її смерті 1067-о року, і всі діти виховувалися в чистому православії.

Про великого князя Всеволода Ярославича знаємо, що він знав п'ять мов. Його дружина, грекиня Анна, вивчила свого мужа грецької мови, а може, й інших. Певне й доня Ганка щебетала по-маминому, по-грецькому.

Іпатіїв Літопис під 1053-м роком коротко подає: "Року 1053-о у Всеволода народився син Володимир від цариці Грецької".

Володимир (за матір'ю Мономах) мав великий вплив на свою сестричку Ганку. Князь Володимир прожив 72 роки (1053-1125), на 12 літ пережив молодшу сестру свою і мав змогу належно опікуватися нею все життя. Високоосвічений, він багато дав із своєї освіти і своїй сестрі. Володимир був дуже побожним, щиро любив духовенство, а особливо монахів.

Усю свою ідеологію великий князь Володимир подав у глибокому історичному творі чеснотного життя "Наука дітям". Безумовно, це була ідеологія всієї родини князя Всеволода, надихана матір'ю, Анною Мономах.

Цю ж ідеологію носила в собі і князівна Анна чи Ганка все життя своє — на ній була вихована, з нею вона й росла.

Другу доньку свою, Прісю, великий князь Всеволод Ярославич мав від своєї другої жінки — від Анни, княжни Полоцької; від неї ж мав і доньку Катерину.

Коли саме народилася донька Євпраксія (Пріся), — історики не подають однаково. Дослідник її життя, С. Розанов, роком народження вважає 1071 рік, а Б. Рамм — 1068 рік. Отже, донька Анна була десь на 13-16 літ старша від Прісі.

Сестри росли разом, і старша Анна напевне мала великий вплив на молодшу Прісю, і напевне багато передала їй свого, що прищепила їй грекиня-мати. І напевне це Анна намовила сестру Прісю не міняти своєї православної віри, коли б вона вийшла заміж за католика в Європі.

Настрій у домі був чисто православний і в цьому виховувалася й Пріся — Євпраксія. Ганка мала на сестрицю сильний вплив, обидві багато вчилися, обидві мріяли про краще життя. Але тоді в Києві не було ще жіночого монастиря, добре організованого, де б вони могли навчатися.

Усе, що я вище коротко розповів, показує, в якій чеснотній родині виховувалась князівна Ганка. І батько, і мати, і старший брат Володимир сильно впливали на зріст та розквіт Ганчиної побожності та чеснотності.

До родини князя Всеволода був близький і Київський Митрополит Іоанн ІІ, великий учений-богослов свого часу, який, певне, не раз вияснював у князівському домі, як далеко від православія відійшов папа. Це особливо стало реальним з того часу, коли папа Климент III прислав у Київ посольство з пропозицією поєднання церков. Це все сильно вплинуло і на Ганку, і на Прісю, і в обох зміцнило православну ідеологію, і обох змусило до реальної дії для зміцнення православія, як віри української.

Літопис кілька разів називає князівну Анну Янкою. Янка — це зменшена форма від Анна — Ганна, а незаміжніх дівчат в Україні звичайно звали і звуть іменами зменшеними чи пестливими. Постання форми Янка фонетичне могло бути таке: Анна — Ганна — Анка — Ганка — Янка. Форма Янка, таким чином, не конче польського походження. В XI столітті в літописах форма Ян, наприклад, досить часта серед православних: Ян Вишатич, Янець, Ян Усмошвець т. ін.

У томі IV Словника Б. Грінченка на церковнослов'янське Анна знаходимо: Ганна, Ганка, Ганька. Але Янка вже нема.

Коли народилася князівна Янка Всеволодівна? Володимир (Мономах) народився року 1053-го, тому Янка, як наступна дитина, могла народитися десь року 1055-го.

В XI ст. монашество сильно шанувалось, бо воно багато й реально працювало для поширення й поглиблення в народні маси християнства[12].

Українська жінка була вільна, вільно появлялася в товаристві, бувала на товариських пирах[13]. Отже, і князівна Анна вільно стала черницею, бо ніхто її до цього не силував. Вступ у невісти Христові був для Янки радістю, а не примусом.

Що було причиною, що князівна Анна-Янка прийняла чернецтво? Знаючи те побожне життя, яке панувало в домі великого князя Всеволода, можна припустити, що Янчин вступ у монашество був добровільний — вона ще з дитячих літ полюбила Господа над усе, і не раз мріяла з сестрою Прісею про життя в монастирі. Сильний дух Анни повів її в монастир.

Напевне, не раз говорила Янка з батьком про постриг у черниці. Укінці Всеволод пого-

дився і взявся за побудову свого монастиря, щоб його дочка стала в ньому ігуменею. І князь Всеволод монастиря побудував — це монастир Св. Андрея[14].

А коли був побудований монастир, то князівна Янка, мавши 31 рік життя, прийняла й постриг того ж 1086 року[15]. І стала, певне, й ігуменею цього Св. Андріївського монастиря. Усе це сталося за митрополита Іоанна II.

Про все вищеподане Іпатіїв Літопис розповідає під 1086 р. так: "Року 1086-го Всеволод заклав Церкву Святого Андрея за Іоанна, доброго (чи: Преподобного) Митрополита. Біля цієї церкви побудував і монастир і в ньому постриглася дівою дочка його, на ім'я Янка. Ця Янка зібрала багатьох черниць і жила з ними за монашим Чином"[16].

Цю звістку подають і інші Літописи. Переяславський Літопис подає її так (лист 50): "Року 1086-го князь Всеволод заклав Церкву Святого Андрея, за доброго Митрополита Іоанна, і монастиря, в якому Всеволод постриг дочку свою Янку, і побудував жіночого монастиря"[17].

Звертає на себе увагу, що церква побудована була на честь Св. Апостола Андрея, і монастир звався Андріївським. Це вказує на ту свою національно-християнську ідеологію, з якою і церква будувалась, і монастир закладався.

У Візантії в XI віці була поширена думка, що Апостол Андрей відвідав Руську Землю. Зокрема, візантійський імператор Михаїл VII Дука писав Всеволоду Ярославичу (батькові Володимира Мономаха), що одні й ті самі самовидці Євангельської Проповіді оголосили Християнство в обох народів. Особливе шанування Апостола Андрея було власне в цього Всеволода Ярославича і його потомства: "Року 1086-го Всеволод заклав у Києві церкву апостола Андрея, і в ній постригається його дочка Янка. Року 1090-го в Переяславі закладається друга церква апостола Андрея. Ім'я Андрея носили син і онук Володимира Мономаха — Андрей Добрий і Андрей Боголюбський"[18].

Усе це вказує, що праця князівни Анни була свідомо ідеологічною: нашу святу православну церкву в Україні-Русі заклав той самий апостол, який заклав і церкву Візантійську. Українці і греки в церковному відношенні — народ рівний.

Про працю преподобної Анни в своєму монастирі Іпатіїв Літопис під 1086 роком подає: "Вона зібрала багато черниць і жила з ними за монастирським Чином". Чин цей, чи устав, був візантійський православний, що помалу переходив від греків в Україну.

Анна Всеволодівна 27 літ свого життя (1086-1113) віддала служінню Господові монашеством і "жила вкупі з іншими черницями в пості, молитвах та в глибокому смиренні"[19]. Анна запопадливо працювала як ігуменя Св. Андріївського монастиря, щоб його належно поставити.

Російський перший історик Василь Татищев (1686-1750) пише в своїй "Історії Росії" про нашу княжну Анну так: "Анна зібрала в свій монастир кілька панн і навчала їх писання, а також ремесел, співу та шиттю"[20]. Це дуже важлива звістка, бо показує ширше працю ігумені Анни. Наука тепер установила, що історик В. Татищев користувався невідомими нам літописами.

Жіноча освіта на той час в Україні була дуже мала. Але коли Україна охрестилася року 988-го, помалу постають у нас і школи.

Анна набула собі добру освіту від батька Всеволода, та й від своєї матері-грекині та свого старшого брата Володимира могла багато набути. І від того ж 1086 року ігуменя Анна заклала в своєму монастирі дівочу школу — це перша дівоча школа в Україні. Преподобна Анна збирала для науки дівчат усіх класів, хто хотів навчатися.

Анна навчала дівчат читати, писати, співати в церкві, навчала й жіночих ремесел[21]. Книжне діло ігуменя Анна напевне знала добре — батько Всеволод давав їй переписувати книжки[22]. Тому можливо, що в своїй школі преподобна Анна навчала дівчат і переписування книжок.

Це була на той час велика культурна подія — заснування першої дівочої школи в Києві. Історик свідчить, що "Блаженна Анна-Янка постриглася в черниці в Андріївському жіночому монастирі в Києві і відкрила при ньому школу для дівчат — першу школу на всю Русь"[23].

А інший історик свідчить про те саме, подаючи історію народної освіти в Русі: "На 1086 рік відноситься (перша) звістка про школу для жінок, яку заснувала царівна Анна"[24]. Але літописи про Аннину школу мов-

чать, указують лише про її монастир. Правда, монастир — то часто була й школа для того часу.

Треба думати, що великий князь київський Всеволод, побудувавши церкву й монастир зі школою при ній, добре їх забезпечив, давши на їх утримання, за звичаєм часу, відповідні маєтки. Пізніше опікуном цього родинного культурного центру Всеволодичів став старший син його, великий князь Володимир Мономах. І монастир, і жіноча школа, треба думати, добре виконували своє завдання.

Року 1089-го ігуменя Св. Андріївського монастиря в Києві їздила до Костянтинополя в різних справах. Поїздка ця дуже важлива, але про неї не позосталося жодних ясних свідчень.

Іпатіїв та Лаврентіїв Літописи коротко подають під 1089-м роком: "Цього 1089 року пішла Янка, дочка Всеволодова, в Греки". Так само свідчить і Троїцький Літопис.

Чого їздила ігуменя Анна в Костянтинополь? Можна вказати кілька потреб на це. Перша причина, — щоб відвідати матірню родину Мономахів. Дехто з учених припускає, що Анна їздила з матір'ю, але це непорозуміння: її мати рано померла, ще року 1067-го.

По-друге, ігуменя Анна провадила жіночого монастиря й жіночу школу, і хотіла побачити, як ці справи стоять у висококультурній Візантії, щоб повчитися доброму.

Так звана "Степенна Книга" XVI віку (І. 228) справедливо пише про це: "Анна ходила в Костянтинополь не надурно, а з тим, щоб удвоє бути корисною собі й іншим черницям Руської Землі"[25].

Це було справді велике завдання, яке високо ставить преподобну Анну, як піонерку жіночої освіти в Україні.

Є зовсім неправдива західна байка, буцімто Анна їздила в Костянтинополь, щоб побачитися з візантійським імператором Костянтином Х Дукою, за якого мала вийти заміж. А не вийшовши, постриглася в черниці[26]. Анна їздила в Костянтинополь року 1089-го, а імператор Костянтин Дука помер року 1067-го... Та й Анна року 1089-го була вже черницею-ігуменею, і про вихід заміж і думати не могла.

Року 1089-го помер Київський митрополит, славний Іоанн II. А що ігуменя Анна вибиралася до Костянтинополя, то князь Всеволод доручив дочці і справу скорішого прислання наступника на митрополичий престол, бо звичайно в Візантії з цим не поспішали. І ігуменя Анна виконала й це завдання, як завдання всієї Руси-України.

Усі літописи подають, що князівна Анна привезла з собою нового митрополита Іоанна III. Але подають про це неоднаково.

Найстаріший Літопис за Лаврентієвим списком розповідає: "Цього 1089 року пішла Янка, дочка Всеволода, названа вище, в Греки. І привела Янка митрополита Іоанна Скопчину. Коли люди його побачили, то всі казали: "Це мерлець прийшов!". І рік пробувши, помер. "Це був муж не книжний, але простий умом і просторіка"[27].

Іпатіїв Літопис дослівно все це повторює, але робить поправку-вставку: "Янка привела митрополита і скопчину". А вже Новгородський І Літопис подає: "Року 1089-го привела Янка митрополита-скопця, якого звали Іоанн".

А цінний Троїцький Літопис під 1089 роком зовсім інакше характеризує митрополита-скопця: "Це був муж книжний, але умом простий і просторікий"[28]. Отже, оцінено митрополита зовсім інакше, і правдиво. "Просторікий" — це похвала, а не осуд.

Скопців у Візантії завжди було немало, бо тут було й насильне політичне оскоплення, — щоб забрати з дороги великих конкурентів. Так, знаємо, що патріарх Костянтинопольський Ігнатій в IX столітті був скопець — насильно оскоплений, щоб не був кандидатом на візантійський престол.

Православна церква вже з перших віків виступала рішуче проти добровільного оскоплення (див. Апостольські Правила 22, 23 і 24). Але скопець насильний може бути навіть єпископом (Апостольське 21, Канон 1 Першого Вселенського Собору 325 р.).

Усе це свідчить, що митрополит Іоанн III був дуже видатною особою, а тому підсміювання проф. М. Грушевського з князівни Янки (вибрала митрополита "під свої погляди") та з митрополита ("був це якийсь крайній аскет") зовсім невиправдані[29]. Так само недоречне й підсміювання Ол. Лугового: "облудні греки..."[30] і т. д. Іоанн III був особою визначною, тому з якихось причин був насильно оскоплений. Коли б він став скопцем добровільно, то, згідно з канонами, був би позбавлений духовного сану. Знаменитий Ориген у III ві-

ці сам оскопив себе, і за це був позбавлений священства.

Митрополит Іоанн III написав до папи Климента III своє Послання з приводу поєднання церков, про що папа звертався до покійного митрополита Іоанна II — послання сильне, богословськи виправдане. Це послання потрапило й до Патріаршої бібліотеки в Москві, де зберігається і тепер[31].

На жаль, листів папи Климента III до Київського митрополита Іоанна II римське видання 1953 р. Documenta Pontificum Romanorum не подає, як антипапи. А шкода, бо ж це справа високої ваги: у справі поєднання церков звернулися найперше до митрополита Київського!

Як приймали ігуменю велику князівну Анну в Костянтинополі, нічого не знаємо. Була вона донькою грецької царівни і онукою грецького (візантійського) імператора Костянтина IX, тому, певне, її пишно приймали.

Року 1090-го ігуменя Анна вернулася в Київ, до свого Св. Андріївського монастиря та до своєї школи, і працювала далі.

По великих трудах для освіти та виховання українського жіноцтва ігуменя, велика князівна Анна, упокоїлась у Бозі 3 листопада 1113 року.

Іпатіївський Літопис під 1112 роком сповіщає: "Того ж 1112 року переставилася Янка, донька Всеволодова, сестра Володимира (Мономаха) місяця листопада в 3 день. Покладена вона була в церкві Святого Андрея, яку побудував батько її. Тут вона і постриглася, в цій церкві, бувши дівою".

Це саме знаходимо і в "Повісті Временних Літ" за Лаврентієвим списком, також під 1112 роком.

За тодішнім літочисленням 3 листопада йшло вже на 1113 рік, тому упокоєння ігумені Анни звичайно відноситься на 1113 рік. Так, Троїцький Літопис подає: "Того ж 1113 (6621) року переставилася Янка, дочка Всеволодова, місяця листопада 3-го дня".

Преподобна Анна упокоїлася в Бозі десь на 58-му (1055-1113) році свого життя. У стародавніх рукописних Святцях подається: "В Андріївському монастирі Свята князівна Анна Всеволодівна переставилася року 6624 (1116) місяця мая 18 дня"[32]. А 18 мая — це був, певне, день знайдення її нетлінних мощів.

Монастир Св. Андрея Первозваного в Києві проіснував 154 роки (1086-1240). Тільки татари року 1240-го так його зруйнували, що він уже не піднявся. Княжий рід Мономаховичів був уже не в силі його відновити.

Св. Андріївський монастир став місцем упокоєння роду великого князя Всеволода Ярославовича.

"Року 1108-го переставилася Катерина (інші списки дають: Єрина, Орина), Всеволодова дочка, місяця липня в 24 день". Так подає Іпатіїв Літопис. Де похована — мовчить, але, певне, в Св. Андріївському монастирі.

Року 1111 померла мачуха Аннина — друга жінка Всеволодова. "Повість Временних Літ" під цим роком подає: "Того ж 1111 року переставилася княгиня Всеволодова, місяця жовтня 7-го дня, і положена була в монастирі Святого Андрея". У доньки Анни!

Там само був похований і великий князь Ярополк II (1082-1139), син Володимира Мономаха. Іпатіїв Літопис про це подає: "Того ж 1139-го року преставився князь Ярополк, місяця лютого 18 дня, і був покладений в Янчиному монастирі у Святого Андрея" в Києві. Отже, похований був десь при церкві.

А під 1145 роком той же Літопис ще повідомляє: "Того ж 1145-го року благовірна княгиня Олена-Яська перенесла свого князя Ярополка з гробниці в церкву Святого Андрея і поклала його у Янки", цебто — поруч із тілом тітки його преподобної Анни.

Про Янчин монастир маємо ще пізнішу звістку. Троїцький Літопис під 1170 роком подає: "Переставився благородний князь Володимир Андрійович, і поклали його у Святого Андрея в Києві, в Янчиному монастирі"[33]. Це князь Дорогобузький, син кн. Андрія Боголюбського.

По впокоєнні ігумені Анни року 1113-го в І Андріївському монастирі керували вже ігумени. Так, Іпатіїв Літопис згадує під 1115 та 1127 роками Андріївського ігумена Григорія, а під 1171 — ігумена Симеона, улюбленця княжого[34].

Той самий Іпатіїв Літопис під 1131 роком подає: "Того року посвячена була церква Святого Андрея Янчиного монастиря"[35] — певне, відбулась велика перебудова, і церкву освятили вдруге.

Янка сильно врізалася в пам'ять киян, і сам монастир звичайно звався "Янчин монастир" по всіх Літописах.

Де саме стояв Янчин монастир у Києві? Проф. Д. С. Ліхачов рішуче стверджує, що

це невідомо[36]. Але інші дослідники Києва вказують місце цього монастиря. Так, І. Фундуклей у своїй відомій праці 1847 р. "Обозрѣніе Кіева" на с. 101 подає: "Андріївський монастир стояв біля Михайлівського монастиря. Його зруйнував Батий (р. 1240-го), — руїни його показують у садку і під будинком одного мешканця"[37].

Інший учений пише: "Янчин монастир знаходився в місті Києві між Десятинною Церквою і княжим палацом. Батий р. 1240-го зруйнував цього монастиря, і більше він не відновлявся"[38].

Відомий дослідник Києва, Микола Закревський про це пише: "Без жодного сумніву треба думати, що Андріївський монастир знаходився в давнішій частині старого Києва, у теперішньому Андріївському відділі її, між Десятинною Церквою і княжим двірцем, поблизу Церкви Св. Феодора Тирона, на захід від теперішньої Трисвятительської. Місце останньої відгадуємо по неостатньому рисункові монаха Кальнофойського"[39].

Анна Всеволодівна свого часу була дуже популярною. І справді, 27 літ (1086-1113) вона працювала в Києві і на ниві монашій, і на ниві культурно-освітній. Вона першою віддала все життя своє на працю для української жінки, і вела цю працю аж до своєї смерті, вела її 27 літ. Свята князівна Анна заснувала в Києві першу жіночу школу, і вже тим самим вона велика й незабутня. Велика князівна зреклася вийти заміж, і дівою вступила в монастир, і не вийшла з нього аж до свого упокоєння. А перед нею ж, як великою княжною, стелилися всі розкоші світові, навіть стати царицею десь в Європі! Але вона все кинула, стала невістою Христовою і служила Богові службою українському народові аж до смерті своєї!..

Анна Всеволодівна була жінкою великого духу, яка високо стояла понад іншими. І власне її великий дух привів її в монастир, великий дух подиктував їй служити Богові службою народові. Така жінка в XI столітті робить велику честь українському народові, з якого вона вийшла.

Анна, як черниця, велика князівна, сильно впливала на тодішню молодь, і вона гуртувалася в Янчиній школі, набуваючи собі належну освіту. Її улюблена сестриця Пріся показала, що ця освіта була й національна та патріотична. Пріся, київська велика князівна, не захотіла обміняти православну віру на німецьке царювання, і тут виявився безсумнівний вплив старшої сестри Ганки.

Історія української культури ніколи не забуде піонерки жіночої освіти в Україні, князівни Анни. Так, року 1240-го монголи зруйнували й спалили Янчиного монастиря, але навіки позостанеться між нами славне ім'я її та незабутня її праця![40]

Церква вшанувала всю працю ігумені Анни. Коли її тіло перекладали в нову домовину (може, це було 18 травня), то побачили, що воно нетлінне... І церква зарахувала ігуменю Анну до хору українських Святих. Напевне, творилися й чуда над її могилою. Коли це було і як відбулася ця канонізація Анни Всеволодівни — нічого не знаємо. Треба думати, що для преподобної Анни розпочалося перше в Києві місцеве шанування, а пізніше — всеукраїнське. Тепер Анна шанується, як всеукраїнська та всеросійська Свята 3 (16) листопада.

Архієпископ Філарет у своїй високоцінній науковій праці "Житія Святых" (т.XI, с. 25) подає, що він знайшов стародавні[41] рукописні Святці, і в них під 18 травня записано: "Свята князівна Анна Всеволодівна". Можливо, що 18 травня — це день знайдення нетлінних мощів ігумені Анни.

Преподобна Анна серед українського жіноцтва ясною зорею сяє аж дотепер. Вона — честь і слава Української православної церкви, вона — окраса української культури, вона — блискуча зоря українського народу!

Хор святих українок розпочала в нас ще Свята Ольга (969 р.). Найясніша зоря серед усіх — преподобна Анна-Ганка Всеволодівна!

1 *Грушевський М.* Історія України-Руси. - Т. III. - С. 376.
2 Іпатіївський Літопис, видання 1871 р. - С. 105, під 1030 роком.
3 *Там само.* - С. 151.
4 Іпатіївський Літопис. - С. 152.
5 *Там само.* — С. 151; *Соловьевъ С.* Історія Россіи. - Кн. I. - С. 310.
6 Іпатіївський Літопис. - С. 151, під 1093 роком; *Соловьевъ С.* Історія Россіи. - Кн. I. - С. 305-310.
7 *Соловьевъ С.* - Кн. I. - С. 746-747.
8 Голубинский. Історія Русской Церкви. - М., 1881. - Т. I. - Кн. 2. - С. 627.
10 Словник Брокгауза. — Півтом 13. - *С.* 385.
11 *Архієпископ Філарет.* Житія Святых. Т. XI. - С. 23.
12 *Соловьевъ С.* Історія Росіи. - Кн. I. - С. 735.
13 *Проф. М. Грушевський.* Історія України-Руси. - Т. III.- С. 377.
14 Голубинскій Е. 1881. - Т. I. - Кн. 2. - С. 627. У *Карамзина* т. II, прим. 156.

15 *Соловьевъ С.* (І. 736 за Іпатіївським Літописом, с. 144) відносить постриг Янки на 1086 р.; *Арх. Філарет* (Житія Святых, т. XI, с. 24) відносить це на 1087 рік - це безпідставно.
16 Іпатіїв Літопис. - С. 144.
17 Арх. Філарет. Житія Святых. - Т. XI. - С. 386.
18 "Повесть Временных Лет". Ч. II. Додатки, с. 218. - М., 1950.
19 *Арх. Філарет.* Житія Святых. Т. XI. - С. 25.
20 Там само. - Том II. - С. 138. 1773 р.
21 *Арх. Філарет.* Житія Святых. - Т. XI. - С. 25.
22 *Луговий Ол.* - С 36.
23 "Правосл. знциклопедія". - Т. 1. - СПб., 1900. - С. 79.
24 "Энцикл. Словарь" Брокгауза. Півтом 40. - С. 752.
25 *Філарет.* Житія Святых. - Т. XI. - С. 25.
26 *Луговий Ол.* - С. 36.
27 *Просторікий* - той, що говорить просто, не красномовний.
28 Троїцький Літопис цитую з видання 1950 року, М.Д.Приселкова.
29 *Грушевський М.* Історія України-Руси. - Т. III. - С. 380.
30 "Визначне Жіноцтво України". - Торонто, 1942. - С.
31 Энцикл. Словарь Брокгауза. Півтом 36. - С. 674.
32 Подає Арх. Філарет під 3 листопада на с. 25. Що це за Святе знаємо.
33 Видання М.Д. Приселкова, 1950 р. - С. 250. За Лавріновим списком с. 154.
34 Іпатіїв Літопис. Видання 1871. - С 201, 210 і 374.
35 Там само. - С. 212.
36 Там само. - С. 413-414.
37 Ці руїни і знайдене в них описане в "Журнале Нар. Просв." 1833 р., кн. 3.
38 Энцикл. Словарь Брокгауза. Півтом 82.
39 Описаніе Кіева. 1868. - С. 189. Про Янчиного монастиря див. с. 188-189.
40 Шкода, що в "Енциклопедії Українознавства", зошит 3 на с. 47, про Святу Анну не згадується!
41 На жаль, Арх. Філарет не вказує вік цих Святців. У праці Є. Голубинського "Історія Канонізації Святих" (1903 р.) про Святу Анну згадки немає. В українських Требниках XVII ст. так само не згадується про Св. Анну Всеволодівну.

ВИЗНАЧНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ЗОДЧИЙ XX століття

Ãåîðã³é ËÅÁÅÄªÂ

Володимир Гнатович Заболотний — один із найвидатніших українських архітекторів, засновник і президент Академії архітектури України. Його творчий доробок є вагомим внеском у розвиток української культури*.

У науково-довідковій літературі, зокрема в "Словнику українських художників" (К., 1973), перелічуються наукові звання, посади і нагороди архітектора, згадуються окремі, часом незначні твори. Автор цієї статті прагне доповнити відомості попередніх публікацій про В.Г. Заболотного, ширше і конкретніше розглянути його архітектурну творчість та з'ясувати її джерела. У цьому він спирався на відомості, накопичені за період багаторічного спілкування з Володимиром Гнатовичем у Київському художньому інституті, Українській Академії архітектури та Головній редакції Української Радянської Енциклопедії.

Володимир Гнатович Заболотний народився 11 вересня 1898 року в с. Карань на Полтавщині (тепер с. Турбалівка Київської області) в родині народного майстра золотих справ Гната Павловича. Село було забудоване білостінними хатами, які гармонійно поєднувалися з природним зеленим оточенням. Тут минуло дитинство Володі. Ще зовсім малим хлопчиком пас худобу на вигоні, ліпив там сільські будівлі з глини і якось сказав товаришеві: "Мені б лише навчитися читати — я б про все дізнався". Ще тоді він виявив мистецькі здібності відчуття краси.

Згодом родина Заболотних переїхала до Переяслава-Хмельницького та оселилася поблизу річки Трубіж. Місто було забудоване переважно одноповерховими будинками, формам яких були притаманні традиційні риси народної архітектури. Його окраса — славні пам'ятки стародавньої української архітектури — Михайлівська і Покровська церкви.

В цьому історичному місті почали формуватися уявлення В. Заболотного про Україну та її своєрідну народну культуру. 1919 року він успішно закінчив гімназію, де здобув досить ґрунтовну гуманітарну освіту. 1921 року Володимир Гнатович вступив до Українського архітектурного інституту в Києві. Тоді ректором був архітектор Д. Дяченко — лідер необарокового українського стилю в архітектурі (кінця XIX — початку XX ст.). Тут студіювали історію української архітектури і народне мистецтво та технічні дисципліни й живо-

пис. 1924 року інститут було об'єднано з Інститутом пластичних мистецтв та створено Київський художній інститут (КХІ). Його навчальна програма спрямовувала студентську молодь на пошуки "нового — відповідного новій добі" стилю мистецтва. Заболотний продовжив навчання на архітектурному факультеті. Проектування студіював у майстерні П. Альошина — вихованця петербурзької Академії мистецтв, послідовника класицизму. У визначенні його ідейно-творчої позиції певну роль відіграла Асоціація революційних митців України (АРМУ), створена 1925 року і очолювана ректором інституту І. Вороною, яка оголосила, що "нова доба — доба соціалізму — витворить свій стиль і свої, властиві йому форми"[1]. А формувалася вона під впливом конструктивізму, пов'язаного з діяльністю Об'єднання сучасних архітекторів — ОСА, очолюваного О. Весніним, яка запроваджувала в архітектуру теорію функціонального призначення будівель, передову техніку і нові матеріали, економічність, графічно прості форми без деталей. На стильовому спрямуванні студентської творчості В. Заболотного позначився вплив Вищих художньо-технічних майстерень, що мали значний досвід новаторського підходу до вирішення форм і образів будівель.

Творча позиція В. Заболотного студентської пори яскраво виявилася в його дипломному проекті профілакторію "Кинь сум" у Києві на 500 місць. Вирішений у простих геометричних формах і дещо революційно-романтичний за загальним виглядом, цей твір являє собою функціонально досконалий, композиційно стрункий і виразний за образом санаторний комплекс, поєднаний з природним оточенням. 1927 року Володимир Гнатович успішно захистив цей проект, одержав звання архітектора-художника і був залишений викладачем КХІ. Водночас почався перший етап його самостійної діяльності.

В Україні тоді розгорталося промислове і цивільне будівництво. Проекти новобудов створювалися в умовах гострої боротьби поглядів на стильове спрямування розвитку української архітектури і в напружених творчих пошуках. В архітектурній практиці утверджувався конструктивізм з притаманними йому рівними площинами стін, стрічковими вікнами і плескатими покрівлями. Заболотний, потрапивши у надто складні умови реального проектування безпосередньо із студентської лави, не розгубився, бо вже мав певний досвід творчого змагання. Ще в навчальний період брав участь у конкурсах на проекти Палацу культури в м. Ростові-на-Дону (1925, V премія, співавтор) і Київської кінофабрики (1926, ІІ премія). Водночас у майстерні О. Вербицького розробляв робочі креслення Київського залізничного вокзалу, спорудженого в 1929-1933 роках. На той час це була грандіозна залізобетонна споруда. Першими творами молодого архітектора були конкурсні проекти Палацу Уряду УРСР (V премія) і житлового масиву "Промінь" у Харкові (1928, співавтор П. Юрченко). Будинок Уряду в Харкові, за генпланом, розміщувався на площі Дзержинського, де вже височів величезний Будинок Держпромисловості (1925-1929). Його архітектура, як і Держпрому, вирішена з позицій конструктивізму, відзначається лаконічністю форм. А в його загальному вигляді простежуються риси офіційності. Другий твір є одним з перших в Україні проектів житлового мікрорайону з повним комплексом повсякденного обслуговування мешканців.

Наприкінці 20-х — початку 30-х років В. Заболотний викладав архітектурне проектування в КХІ та Київському інженерно-будівельному інституті. Одночасно був головним архітектором Державного інституту проектування міст — ДІПРОМІСТ. Його науковці розробляли тоді концепцію соціалістичного міста, що передбачала усуспільнення побуту і колективні форми життя. Виходячи з цієї концепції, Заболотний створив проект м. Комінтернівська. У проекті територія міста поділена на промислову, житлову рекреаційну та інші зони. Житлова — була забудована однотипними комбінатами для дорослих і дітей шкільного віку. Комбінат складався з двох видовжених житлових корпусів і розміщеного між ними компактного блоку їдальні-спортзалу, з'єднаних критими переходами. Вирішений у простих геометричних формах, за загальним виглядом він подібний на двокорпусне судно-катамаран (1930, співавтори М. Гречина, М. Холостенко, П. Юрченко)[2]. Цей твір є виявом романтичного підходу, не характерного для тогочасної творчості В. Заболотного в цілому, що відзначалася тяжінням до узвичаєних на той час архітектурних рішень. Свідченням

цього є його генплани реконструкції Дніпродзержинська, Кременчука та Черкас, а також проект адміністративного центру Кривого Рога. Останньому властива стрункість композиції простору, вирішеного у вигляді красивого паркового партеру з пластично виразним об'ємом театру посередині й окресленого видовженими і вишуканими за формами громадськими будинками. Вигадливо і майстерно оперуючи обмеженими засобами конструктивізму, В.Г. Заболотний створив композиційно цілісний, красивий за формами і виразний за образом ансамбль (1934, співавтор М. Гречина). На жаль, за цим проектом споруджено лише два житлових квартали.

Одночасно за проектами В.Г. Заболотного споруджуються Палац культури металургійного заводу в Дніпродзержинську і будинок Облспоживспілки у Вінниці. Вони вирішені з позицій конструктивізму і є завершальним акордом архітектурної його творчості розглянутого періоду.

Другий етап діяльності В. Заболотного охоплює другу половину 30-х — першу половину 40-х років. У той період архітектура України, як і інших республік колишнього Союзу, розвивала традиції минулого. Звернення до архітектурної спадщини відіграло велику роль у творчості майстра. Воно зумовило збагачення архітектурної мови, піднесення рівня художності форм і виразності архітектурного образу. Звернення В. Заболотного до цінностей архітектурної спадщини розгортається 1934 року. Тоді столицею України став Київ, де було вирішено спорудити Урядовий центр. Оголосили конкурс на його проект. За конкурсним завданням, центр розміщувався на місці Михайлівської (тоді Калініна) і Б. Хмельницького площ та адміністративними будівлями між ними. У зв'язку з цим було зруйновано прилеглі до дніпровських схилів Михайлівський собор і цивільну забудову.

В. Заболотний взяв участь у цьому конкурсі. Виходячи із засад класицизму та творчо використовуючи його прийоми і форми, він разом з П. Юрченком і В. Онашенком створює проект Урядового центру (1935)[3].

У 1935-1936 роках В. Заболотний разом із своїми учнями з КІБІ проектує і споруджує в Парку піонерів м. Києва технічний, агробіологічний та військовий павільйони та театр ляльок й кінотеатр. Тоді ж за його проектами на вулицях Великовасильківській (Червоноармійській) і Трьохсвятительській (Героїв революції) споруджено два багатоквартирних будинки. Вони різні за конфігурацією і образами. Але єдині за людяністю масштабу і класичним характером прийомів і засобів художньої виразності.

Найкращим твором В.Г. Заболотного першого періоду його творчості є Будинок Верховної Ради в Києві (1936-1939). Триповерхова прямокутна в плані споруда вдало вписується в складну забудову оточення. Центральним ядром будинку є двоповерховий восьмикутний в плані сесійний зал, перекритий металево-скляною банею. Його оточують взаємопов'язані холи, кулуари і службові кабінети. Білостінний будинок відзначається стрункістю композиції і вишуканою простотою форм, підкресленою виразними колонними портиками модернізованого коринфського ордеру. В опорядженні світлих і належною мірою урочистих інтер'єрів тактовно застосовано мотиви і форми народного декоративного мистецтва. Будинок Верховної Ради — епохальний твір, найвище досягнення української архітектури XX ст. Одразу по закінченні його спорудження він дістав високу оцінку видатного архітектора П. Альошина та інших відомих архітекторів. Але керівництво Союзу архітекторів і певних офіційних установ "не поспішало" з поданням його автора до нагороди. Це було зроблено з великим запізненням за ініціативою М. Рильського і П. Тичини. Тому Державну премію СРСР В. Заболотний одержав лише 1941 року.

Під час війни цей будинок було спалено. 1949 року В. Заболотний відбудував його, а з боку Першотравневого парку прибудував до нього напівкруглий корпус з внутрішнім подвір'ям.

Вельми плідна також педагогічна діяльність Заболотного цього періоду. 1934 року в Україні була реорганізована художня освіта. Вона виявилася, зокрема, в докорінній зміні навчальної програми архітектурного факультету КХІ відповідно до офіційно визначеного класичного спрямування розвитку архітектури. Володимир Гнатович очолив тоді одну з майстерень архітектурного факультету. Його вплив на учнів був значний, що зумовило високий рівень їхньої фахової підготовки. Це засвідчує відмінна оцінка проектів його майстерні на Всесоюзному конкурсі дипломних

творів мистецьких вузів 1940 року. Того ж року Заболотному надано звання професора.

Плідна творча діяльність Володимира Гнатовича продовжувалася і в період війни. 1941 року разом з Інститутом історії мистецтва і народної творчості Академії наук він евакуюється в столицю Башкирії — Уфу. Спочатку очолював відділ образотворчого мистецтва цього інституту, а згодом був призначений головним архітектором Уфи. За його ініціативою розроблено технологію виготовлення гіпсових блоків і налагоджено їхнє виробництво. З цих виробів за його проектом у 1942-1943 роках в м. Стерлітамаку споруджено чимало двоповерхових житлових будинків садибного типу. В їх сучасних і простих формах відбилися традиційні риси української національної архітектури. Цей твір Заболотного є одним із перших паростків збірного будівництва.

Незабаром після звільнення Києва від німецької окупації (1943) В. Заболотний повернувся в Україну. Почався третій етап його творчої діяльності. Центральна магістраль столиці й прилеглі квартали, як і забудова багатьох інших населених місць, були зруйновані. Перед українськими архітекторами постала проблема грандіозної відбудови. 1945 року, за ініціативою і під керівництвом В. Заболотного, на базі філіалу АА СРСР (1944), створено першу в історії України Академію архітектури в Києві. Він був обраний її президентом. Академія швидко організувалася як установа, підібрала кадри, визначила спрямування своєї діяльності й розпочала науково-дослідну та проектну роботу. Президент багато зробив в організації дослідження актуальних питань містобудівництва і архітектури споруд, будівельної техніки й технології будівництва, розвитку національних форм архітектури. Поряд з цим під керівництвом В. Заболотного в Академії широко розгорнулося дослідження вітчизняної архітектурної спадщини і здобутків народного мистецтва. Її наукові експедиції побували в усіх регіонах України. На основі цих матеріалів та мистецтвознавчих досліджень минулого Академія створила видані в 1949-1962 роках "Пам'ятники архітектури України (креслення і фотографії)", "Дерев'яне зодчество України", двотомні "Нариси історії архітектури Української РСР", "Народна творчість в архітектурі житла", "Парки України", "Портали в українській архітектурі", "Українське народне мистецтво" тощо. В їх створенні взяли найактивнішу участь вихованці Інституту аспірантури Академії, очолюваного соратником президента С. Грабовським. Серед них кандидати архітектури і мистецтвознавства Ю.Асєєв, Г. Логвин, В. Самойлович, Д. Яблонський (згодом доктори наук), М. Грицай, І. Косаревський, Ю. Нельговський, Г. Лебедєв та інші. Значною мірою завдяки їм українська архітектура посіла гідне місце в таких капітальних працях, як "Всеобщая история архитектуры — ВИА" (Л.-М., 1970-1975), "Искусство стран и народов мира" (М., 1962-1981), "Радянська українська енциклопедія — УРЕ" (1959-1965).

Академічна архітектурна творчість В.Г. Заболотного розпочалася у філіалі АА СРСР. Ще у 1944 році він робить проект перебудови рідного села Карань, у садибній забудові якого розвиває місцеві традиції народної білостінної архітектури. Тоді ж, разом з І. Мілінісом та П. Юрченком, створює конкурентний проект відбудови Хрещатика. Цей проект відзначається вільною композицією ансамблю, розкриттям перспектив на мальовничі горби, що прилягають до магістралі. В його архітектурі творчо застосовані своєрідна і виразна пластика форм українського бароко (друга половина XVII — перша половина XVIII ст.) та яскрава барвистість народного декоративного мистецтва. Завдяки цьому художній образ ансамблю відтворює характер української народної художньої культури. Журі відхилило цей проект як такий, що не відповідає панівному стильовому спрямуванню в тогочасній архітектурній творчості.

Започатковане у філіалі проектування широко розгорнулося в Академії і було пов'язане з відбудовчим періодом. В. Заболотний брав у ньому активну участь. Значне місце в його творчості посідала проблема житлового будинку, "з якого, — писав він, — починається архітектура". Відповідно до своєї ідеї розвитку національних архітектурних традицій він разом з В. Лазаренком створює проект облицювальної кераміки (1945, I премія), конкурсні проекти індустріально збірних одноповерхових житлових будинків для Донбасу (1948), а також споруджує зі шлакобетону будинки селища "Будівельник" у Дніпропетровську (1949-1950, співавтори Я. Штейнберг, І. Граужис). Ця його ідея втілена також в архітектурі значної частини

забудови м. Нової Каховки, спорудженого за проектами Академії (1951-1954).

Наприкінці цього періоду Заболотний разом з М. Гречиною, Н. Чмутіною та іншими, створює проект Будинку Укоопспілки в Києві. Завдяки вишуканості композиції архітектурного об'єму і пропорцій мас та витонченості деталей цей твір викликає враження гармонії. На жаль, будинок споруджено частково і в невдало спрощених формах (1955-1957).

Не можна не згадати і експериментального проекту "Агроміста", розробленого в 1940-х роках за ініціативою М.С. Хрущова і під керівництвом В.Г. Заболотного. Автори прагнули втілити в цей твір ідею максимального наближення селян до міських умов, розвиваючи традиції народного будівництва. Ідея "Агроміста" зазнала гострої критики, бо не відповідала не лише тогочасному, а й майбутньому укладу життя селян. Поряд з цим національно своєрідні форми і образи будівель міста цілком співзвучні часові й досконалі та заслуговували позитивної оцінки.

Думки В. Заболотного з питань розвитку української архітектури і її спрямування позначилися на всій діяльності Академії. Їх суть висвітлена у статтях: "Завдання Академії архітектури УРСР" (Вісник Академії архітектури УРСР. — К., 1946. — № 1), "Житлове будівництво на Україні і завдання архітектурно-будівельної науки" (Архітектура і будівництво. — К., 1952. — № 4) та інших публікаціях.

Ідея розвитку національної своєрідності української архітектури В. Заболотного і академічний досвід її втілення у проекти новобудов позитивно вплинули на творчість архітекторів. Наприклад, Укрсільгосппроект за участю науковців Академії створив типові проекти селянського житла для всіх регіонів України (кінець 1950-х — початок 1960-х), форми яких втілюють особливості місцевої народної архітектури.

Творча діяльність Заболотного відзначена орденами та медалями колишнього Союзу та Почесною Грамотою Президії Верховної Ради Башкирії. 1953 року ВАК надала йому вищого наукового ступеня — доктора архітектури.

1956 року в державі відбувся перехід на індустріально-збірне будівництво. Академію архітектури було реорганізовано в Академію архітектури і будівництва УРСР — АБіА, президентом якої став інженер-будівельник А. Комар. Тоді ж В. Заболотного обрали дійсним членом української та союзної АБіА. 1957 року він очолив відділ історії українського мистецтва при президії АБіА УРСР, створений за його ініціативою. Так розпочався останній період його діяльності. Відділ визначив своїм завданням узагальнення та висвітлення багатовікового розвитку і здобутків українського мистецтва. Очолюваний В. Заболотним великий колектив українських мистецтвознавців розпочав роботу над "Програмою з історії українського мистецтва", що окремими розділами охоплювала всі його види (К., 1956). За цією програмою, спираючись на мистецтвознавчі здобутки минулого і власні дослідження, протягом 1957-1962 років у відділі створені: однотомник "Нариси з історії українського мистецтва" (К., 1962) і авторський рукопис шеститомної "Історії українського мистецтва" (з ілюстраціями).

3 липня 1962 року В.Г. Заболотний помер. А 1963 року АБіА було ліквідовано. Підготовку перших п'яти томів завершив Науково-дослідний інститут теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури (НДІТІА) в Києві, а шостого тому — науковці Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського АН УРСР. Загальну редакцію виданого в 1966-1971 роках шеститомника здійснила очолювана М.П. Бажаном Головна редакція УРЕ. В цьому виданні вперше в мистецтвознавчій літературі дано "цілісну картину складного розвитку і невпинного збагачення по ходу історії всіх видів українського мистецтва новими ідеями, темами, сюжетами, формами. Його автори прагнули якомога повніше висвітлити найвидатніші досягнення мистецького генія українського народу, показати неповторну своєрідність його внеску в загальнолюдську скарбницю мистецтва, а разом і його розмаїті зв'язки зі світовим художнім процесом"[4].

Шеститомник високо оцінила культурно-мистецька громадськість, а український уряд 1971 року нагородив В. Заболотного (посмертно) та інших найактивніших авторів Державною премією ім. Т. Шевченка.

Володимира Гнатовича поховано на Байковому кладовищі в Києві. На його могилі споруджено монументальний пам'ятник. У Переяславі-Хмельницькому, в будинку його батька, створено "Музей академіка В. Заболотного".

м. Київ

* Висвітленню діяльності Володимира Заболотного присвячено ряд публікацій: *Альошин. П.* Будинок Верховної Ради УРСР в Києві / Архітектура Радянської України.- К., 1939. - № 11; *Некрасов В. і Гасовський П.* Архітектор В. Заболотний. - К., 1948; *Грачова Л.* Архітектор В.Заболотний. - К., 1967 та ін.

1 Декларація АРМУ, Гарт. - К., 1928. - № 2.

2 Див.: Перше соціалістичне місто (Комінтернівськ) // Глобус. - Х., 1930. - № 4. - С. 78.

3 Першу премію одержав проект російського архітектора А. Лангбарда, за яким зведено лише один будинок у стилізованих формах староримської архітектури.

4 Вступне слово. - Історія українського мистецтва. - К., 1966. - Т. 1.

КОРОТКО ПРО АВТОРА

20 лютого минуло 90 років українському архітектору і художнику, кандидату мистецтвознавства Георгію Олександровичу Лебедєву. Народився ювіляр у селищі Яковлівському Івановської області в Росії в сім'ї швеця. Ще з дитячих років жив і працював в Україні. 1940 року закінчив Київський художній інститут (у студії В. Заболотного та В. Кричевського). У 1946-1958 роках працював ученим секретарем Вченої ради Академії архітектури України; в 1959-1964 рр. — завідуючим наукової редакції техніки, будівництва і архітектури в Головній редакції Української Радянської Енциклопедії (УРЕ; тепер видавництво "Українська енциклопедія" ім. М. П. Бажана); в 1964-1987 рр. — керівником сектору наукової інформації та історії в науково-дослідному Інституті теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури. Досліджував історію і практику української архітектури, зокрема так званий український архітектурний стиль, вітчизняну народну архітектуру і мистецтво. У 1971 р. захистив кандидатську дисертацію на тему: "Архітектура України 1920-1930 рр. (Основні тенденції розвитку)".

Проводив обміри та замальовки творів народної архітектури Полтавщини кінця XIX — початку XX ст. під керівництвом В. Г. Кричевського (у 1939 р.). Серед матеріалів експедиції збереглися замальовки близько 150 житлових, господарських і виробничих сільських будівель і деталей. Вони частково опубліковані в 1-му томі "Нарисів історії архітектури Української РСР" (1957 р.), у книзі "Народна творчість в архітектурі сільського житла" В. П. Самойловича (1961 р.) та в кількох власних статтях. У своїх працях дослідник розкривав витоки регіональної своєрідності архітектури, інтер'єру і художнього оздоблення хат Полтавщини та господарських будівель, розповідав про творчість народних майстрів. Водночас публікував статті про проекти житлових будинків на Хрещатику, пам'ятники Києва. В своїх статтях наголошував на збереженні історичної забудови столиці.

Г. О. Лебедєв брав участь у підготовці капітальних наукових праць: "Україна. Архітектура міст і сіл" (1957 р.), "Нариси історії архітектури Української РСР" (т. 2, 1962 р.), "Історії українського мистецтва" (т. 4, 1969, 1970 рр.), "Архитектура Крыма" (1961 р., у співавт.), "Українська Радянська Енциклопедія" (1959-1964 рр.), "Словник художників України (1973 р.). Рецензував тематичний реєстр слів енциклопедії "Мистецтво України". Написав понад 400 статей з архітектури, будівництва і техніки до енциклопедичних видань. Був у складі редколегії і керував роботою авторського колективу, здійснював наукове редагування "Нарисів історії архітектури Української РСР" (т. 2).

Чимало статей присвятив проблемі національного в сучасній архітектурі України, українському архітектурному стилю, традиціям класики в українській архітектурі, традиції модерну в архітектурі України 1920-1930 рр., природі форм української архітектури, етапам дослідження спадщини, періодизації історії української архітектури, історії архітектурно-скульптурної творчості 1920 років в Україні, національній своєрідності архітектури.

Опублікував понад 120 статей з історії, теорії та практики архітектури України у різних збірниках, про архітекторів-воїнів, про життя і творчість видатних українських архітекторів і художників, зокрема Д. М. Дяченка, К. В. Кричевську-Росандич, А. В. Добровольського, П. Г. Юрченка, В. Г. Заболотного, О. М. Вербицького, П. Ф. Альошина, про повернення в Україну спадщини художників Кричевських.

Мистецький доробок Г. О. Лебедєва становить понад 600 акварелей краєвидів і натюрмортів, понад 100 малюнків творів народної архітектури. Цей живопис реалістичний, його манера склалася під впливом творчості В. Г. Кричевського. Художні твори відзначаються привабливістю сюжету, стрункістю композиції, узагальненістю форм і барвистою гамою кольорів.

У свої 90 років Георгій Олександрович продовжує свою творчу діяльність, даруючи людям багатство ідей, глибокі знання улюбленої справи, якій він віддав свої сили, свій досвід і талант.

м. Київ

Лариса СЕМАКА

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТЕАТР КІНЦЯ XIX - ПОЧАТКУ XX століття

²ãîð ×ÅÐ Í È×Ê Î

Як відомо, будь-яке театрознавче дослідження більшою чи меншою мірою охоплює широке коло наукових проблем. Відбувається це з огляду на характер — синтетичний, багаторівневий, поліфункціональний — театрального мистецтва. Але й сьогодні питання про структуру театрологічних досліджень остаточно не розв'язане. Та й сам термін, яким визначено науку про театр, потребує уточнення. Адже в різних країнах по-різному трактують німецьке Theaterwissenschaft (що водночас відповідає і "театрології" і "театрознавству"), що ним, власне, і почали нещодавно (відносно, зрозуміло) кваліфікувати "науку про театр".

Останнім часом за рахунок філософії, антропології, культурології, етнології, економіки та ін. межі театрознавчих (театрологічних) досліджень невпинно розширюються. У західноєвропейських країнах активного розвитку набула театральна антропологія, а у нас в Україні науку, що виникла на стику етнології та театрології, дослідники визначили як театральну етнологію (етнотеатрологію) — за аналогією з етномузикологією, етнопсихологією, етносоціологією тощо.

Розуміючи українську театральну культуру як складну етносоціомистецьку систему, розглянемо лише декілька аспектів її зародження, функціонування й розвитку, а також проблему культурного самоусвідомлення й самопізнання у трьох площинах. Перша — становлення етнотеатрології в контексті етнології й театрології, друга — формування концепції так званого "народного театру", третя (і головна) — переосмислення ролі і місця українського етнографічно-побутового театру в етносоціокультурному процесі другої половини XIX — початку XX ст.

У своєму класичному дослідженні "Первісна культура" Едвард Тайлор, визначаючи складники культури, наголошував, що культура в широкому етнографічному сенсі складається із знань, вірувань, мистецтва, етики, права, звичаїв і інших здібностей і звичок, засвоєних людиною як членом суспільства[1]. Отже, етносоціомистецька система є одним із базових визначальних чинників національно-культурного буття й прогресу.

Органічним елементом предметної структури етнології як науки про народ і його культуру (в широкому розумінні, а також у широких просторово-часових координатах) є різні види й форми народного мистецтва, у тому числі мистецтва театрального, усної народної творчості, усієї різноманітності духовно-культурного буття етносу[2]. Однак традиційно-побутова культура народу, її особливості є головним, але не єдиним предметом дослідження етнології, бо діапазон етнологічних інтересів включає в себе, серед іншого, стан і еволюцію сучасної національної культурно-побутової сфери, у якій взаємодіють архаїчно-традиційне і нове, народне і професійне, трансформуючись, доповнюючи і переходячи одне в одне.

Дуже влучно охарактеризував процеси, що відбувались і відбуваються в українському національному духовно-культурному житті, Б.Андріанов, який підкреслював, що художня культура українців завжди формувалася під впливом народної творчості. І далі: "Сьогодні вже важко розрізнити, що класики української літератури взяли від народу, а що дали йому. Наприклад, у п'єсі Івана Котляревського "Наталка Полтавка" лунали популярні в ті часи народні пісні, а сучасні українці знають, люблять і співають цих пісень завдяки тому, що їх увічнив Котляревський. Українські народні пісні надавали особливої ліричності українській поезії — від Тараса Шевченка до Максима Рильського — й особливу мелодійність українській професійній музиці — від Миколи Лисенка до Георгія Майбороди".

Мав рацію вчений і тоді, коли зазначав: "Можна сказати напевно, що народна творчість і саме життя народу визначали характер професійного мистецтва в Україні. Адже українська література починалася з творів про народне життя, український професійний театр — із п'єс про народне життя, образотворче мистецтво — з народних картин "Козак — бандурист" і "Козак Мамай"..."

Особливого значення для історико-етномистецтвознавчих досліджень набуває ще одна концептуальна теза Б.Андріанова про те, що "між високим народним і високим професійним мистецтвом не існує нездоланних кордонів"[3].

Окресленим вище колом проблем у сфері театрального мистецтва українського етносу покликана займатися вітчизняна етнотеатрологія, яка, як галузь етномистецтвознавства, а ширше — етнокультурології, досліджує генезу, функції, шляхи розвитку театральних систем і моделей українського народу в конкретно-історичному соціокультурному контексті.

Оскільки театральне мистецтво є явищем синтетично-синкретичного характеру, в якому органічно поєднуються найрізноманітніші види мистецтва (слово, пантоміма, танок, музика, акторське мистецтво, режисура, сценографія та ін.), то й українська етнотеатрологія досліджує етнічну й етнографічну специфіку як цих видів мистецтва, так і специфічних форм української народної театрально-мистецької традиції. Приміром, ритуально-магічного, літургійного, обрядового, скоморошого, народного (у вузькому розумінні цього визначення — "усна народна драма"), фольклорного, вертепного, шкільного, етнографічно-побутового театру, а також взаємозв'язок та взаємовплив народного і професійного театрального мистецтва (і особливо фольклоризм і етнографізм в останньому), які в сукупності є структурним елементом метасистеми "етнос — суспільство — культура".

Досі у вітчизняній науці про історію театру українського народу немає фундаментального дослідження під назвою "Народний театр" (варіант: "Фольклорний театр"), де було б висвітлено усі аспекти й проблеми розвитку цього багатовимірного етномистецького й соціокультурного явища, як це є, приміром, у росіян[4]. Не в останню чергу це зумовлено і тим соціополітичним контекстом, у якому упродовж багатьох десятиліть працювали українські вчені. Хоч, безперечно, деякі аспекти української народної театральної традиції, зокрема вертеп, висвітлено у вітчизняній історико-театрологічній літературі більш-менш повно[5].

Справді, ще й сьогодні поняття "народний театр" термінологічно (і категоріально) остаточно не визначене, адже це явище не тільки естетичне, а й етнонаціональне та соціальне. Чи можна визначити як "народний театр", скажімо, етнографічно-побутовий театр кінця XIX — початку XX століття? Яке театрально-мистецьке явище можна назвати "народним театром"? Чи "усний" театр, — а як же бути з вертепом, чиї тексти його носії фіксували на папері? — або театр "літературний"? Чи театр аматорський, чи "заробітчанський" (а як же бути з народними акторами часів Київської Русі — скоморохами, які були професіоналами-"заробітчанами")?

До того ж, "народним театром" цілком справедливо називають низку явищ, які більш-менш відповідають цьому визначенню (тоді на порядку денному постає проблема інтерпретації), а з-поміж них: театри фольклорний (folk), етнонаціональний (ethnic), популярний (popular) та той-таки етнографічно-побутовий (ethnographical and everyday life) в усіх його модифікаціях (романтично-побутовий, реалістично-побутовий та ін.).

Проблема типології моделей та модифікацій народного театру пов'язана і з визначенням його суті та генези.

Власне, природа, суть "народного театру", чи то етнографічно-побутового, чи обрядового, тотожна. В основі природи театральних форм, за О.Білецьким, лежить принцип "перетворення" як свого "я", так і "довкілля"[6]. На початку XX ст. за цим принципом "перетворення" — "образного перетворення" — функціонуватимуть театральні колективи, очолювані Лесем Курбасом.

О.Білецький виводив історію народного театру від примітивних форм: від примітивного танцю до мімічного, від мімічного танцю до обрядової пантоміми — такий шлях, що його пройшло мистецтво театру на початку свого буття. Вчений визначив язичницькі обряди праслов'ян як "зачатки театрального дійства".

А В.Всеволодський-Гернгросс при визначенні форм народного театру застосовував принцип "діяння". При цьому він категорично ототожнював за принципом "діяння" народні обряди, ігри та церковні ритуали й містерію, а усі обрядові й ігрові форми беззастережно зараховував до власне театральної практики. Дослідник наголошував на тому, що порівняльний аналіз форм обрядових, ігрових і театральних у звичному розумінні доводить, що вони перебувають в одній сфері — сфері "діяння"[7].

Ці два положення дуже принципові: справді, усі театральні моделі, в тому числі первісно-народні, функціонуючи за принципом "діяння", "перетворюють" і творців і глядачів дійства, а отже, "довкілля".

В.Пропп вважав, що обрядові дії — це дії, які мають на меті вплинути на природу з тим, щоб підкорити її собі[8]. Це твердження, на нашу думку, дещо спрощене, адже головний зміст обрядових дій, ритуалів, священних дійств, які були своєрідними моделями "народного театру" — це "перехід" людини в іншу якість (приміром, під час поховального обряду або весільної містерії)[9], захист людини від стороннього впливу і гармонізація її взаємин з "довкіллям", як на мікрорівні, так і на макрорівні — з Космосом.

Й.Гейзінга слушно зазначав, що священне дійство — це щось більше, ніж просто удавана дійсність чи символічне втілення, бо воно — містичне перетворення: у ньому щось невидиме й нечинне прибирає прекрасну, чинну, священну форму, а учасники ритуалу переконані, що їхнє дійство є певним божествен-

ним благом, таким порядком речей, що вищий за той, серед якого вони звичайно живуть.

Це "перетворення" через "діяння" в усіх відношеннях зберігає формальні ознаки театральної гри. Але навіть коли гра закінчується, впевнений дослідник, дія її не припиняється: "вона й далі випромінює на звичайний зовнішній світ своє сяйво, свій благотворний вплив, посилаючи безпеку, лад і достатки всій спільноті, аж поки настане знову цей священний час гри"[10].

До речі, саме на основі концепції "людини, що грається" Й.Гейзінги та "сміхової культури" М.Бахтіна дослідник етномистецьких форм О.Панченко запропонував свою версію скоморошества[11].

З розвитком театральних форм сакральне трансформувалось у профанне, але незмінними залишились механізми "діяння", "переходу", "перетворення", хоч це було вже гротескно-фантастичне перетворення дійсності, а маска-персонаж набула бурлескного характеру, як, приміром, у "балаганних" виставах представників українського етнографічно-побутового театру кінця XIX — початку XX ст.

Ще одна проблема без розв'язання якої годі зрозуміти природу народного театру в його первісних формах: що було спершу — обряд, ритуал чи гра? Багато дослідників погоджується з думкою, що початки театру слід вбачати в окрушинах поганських свят. С.Чорній вважає, що джерелом українського народного театру були багаті українські народні обряди і що його коріння сягає глибини віків нашої праісторії. Вчений пропонує розглядати це коріння-початки як естетично самодостатній "народний театр", який на даному етапі культурного розвитку наших предків відповідав їхнім духовно-естетичним потребам, відповідним чином задовольняючи їх[12]. Інші дослідники також на перше місце в ряду ігрових явищ ставлять саме "обряд" чи "ритуал", а не "гру"[13].

Й.Гейзінга також вважав, що саме з ритуалу походить мистецтво, але він також довів, що людська культура постала і розвивається в грі та як гра. А отже, ритуал був наслідком гри, "театру", він мав свою "драматургію", режисуру, відповідне оформлення, склад виконавців, ряджених, які перевдягались, перевтілювались, гримувались, ховали свої обличчя за масками тощо. Звідси — першість гри над ритуалом, та й сам ритуал було "сконструйовано" за законами видовища — гри, наповненої сакральним змістом.

А от із твердженням С.Чорнія про те, що основні елементи українського театру з передхристиянської доби збереглися до межі XIX і XX ст. в українському етнографічно-популярному театрі можна погодитися частково (коли йдеться про принципи, за якими функціонував народний театр), із застереженням (коли мова про використання автентичного фольклору). Адже кожна епоха, маючи свій "стиль мислення" (Б.Парахонський), трансформувала народний театр та систему його функцій.

Отже, етнографічно-побутовий театр кінця XIX — початку XX ст. — театр про народ і для народу, театр, який вийшов із народу, де поєднались гра, автентичний та вторинний фольклор, побут, обряди, етнографізм, "балаганність" тощо, а не тільки принципи "перетворення" та "діяння", цілком можна визначити як різновид народного театру, найбільш соціально заангажованої мистецької системи.

Соціальна природа театру дозволяє йому виступати в ролі інституту, що регулює відносини в суспільстві (етнонації), коли у відповідних просторово-часових межах відбувається символічна взаємодія між митцями і глядачами, що ґрунтується на продукуванні (митцями) та сприйнятті (глядачами) дій, які відбуваються "фіктивно" — в ігровій формі, і яка еволюціонує як певна культурна практика. Саме тоді театр стає не тільки специфічною естетичною, а й соціальною маніфестацією[14].

А отже, історію українського народного театру — естетичної й соціальної маніфестації — не можна розглядати поза історією українського народу.

Як відомо, Валуєвський циркуляр, Емський указ та інші законодавчі, нормативно-правові та адміністративні ініціативи політичної еліти Російської імперії, а загалом — державна культурна політика щодо національно-духовної сфери українців поставили на межу виживання українську національну культуру, зокрема український театр[15]. Але, незважаючи на це, ключовими словами корифеїв національної сцени (М.Кропивницький, М.Старицький, М.Лисенко, І.Карпенко-Карий, М.Садовський, М.Заньковецька, П.Саксаганський та ін.) стали слова "відродження", "воскресіння" українського народного театру, який після самоорганізації, становлення й структурування перетворився на багатовимірне, поліфункціональне, жанрово й стильово різноманітне, естетично самодостатнє мистецьке явище — потужний вияв українського духовно-культурного життя.

Отже, український народний театр другої половини XIX — початку XX ст. не тільки був закорінений у традиційно-побутовій, обря-

довій, фольклорній, образно-поетичній, ігровій, сміховій тощо культурі українців, а й продовжував тяглість і безперервність національно-культурної традиції[16]. Саме завдяки своєму етнографізмові він став одним з чинників національного самоусвідомлення й самоствердження українців.

Український народний театр другої половини XIX — початку XX ст., в основі якого були високі шевченківські заповіді і який, зрештою, постійно звертався до театральної інтерпретації творчості Т.Шевченка, перетворився, з огляду на здеформовані умови існування українського етносу, на один з механізмів, за І.Дзюбою, самотворення нації в часі й просторі[17]. Адже не тільки творчість Т.Шевченка, а й корифеїв національної сцени стала загальноукраїнським духовно-культурним явищем, згуртувала регіональні — наддніпрянські, галицькі, буковинські, закарпатські — інтелектуальні мистецькі еліти на основі загальнонаціональних інтересів, цілей і завдань.

Національна свідомість опановувала уми західноукраїнських діячів культури, серед яких був і І.Франко, автор резонансної народної драми "Украдене щастя", що відразу ж стала популярною й на Наддніпрянщині. У творчості І.Франка знайшли своє логічне продовження високі шевченківські ідеали.

Наддніпрянці — діячі українського народного театру, зокрема М.Кропивницький, М.Садовський, М.Заньковецька, безпосередньо працювали деякий час на галицькій сцені. А "східняк" Г.Хоткевич, зачарований обрядовою й народнопоетичною традицією гуцулів, створив на західноукраїнських теренах справді народну (бо акторами були селяни, які "грали" інсценізоване Г.Хоткевичем "життя") театральну модель, яка дістала назву "Гуцульський театр". Знаменно, що в цьому театрі працював і майбутній реформатор української сцени Лесь Курбас, який заклав основи нових театральних моделей й нової сценічно-образної філософії. Побутує думка, що Лесь Курбас нібито заперечував творчість своїх мистецьких попередників, та він, спираючись на художню традицію, по-новому її переосмислював.

Але до Курбасових експериментів цілком унікальну образно-поетичну, фольклорно-етнографічну театральну модель створив Г.Хоткевич, який спеціально для свого "Гуцульського театру" написав цикл п'єс, — "Антон Ревізорчук" (переробка "Верховинців" Ю.Коженьовського), "Гуцульський рік", "Непросте", "Довбуш", "Практикований жовнір", — бо автор проекту народного театру прагнув, щоб у його репертуарі відбивалися своєрідність і неповторність етносу, "його звички, його звичаї, його світогляд, його розуміння явищ природи, його вірування й забобони, його поезія і епос"[18].

Використовуючи первинні театрально-ігрові форми гуцульської обрядовості, коли давнього міфологічного мислення гуцулів, елементи народнопоетичної творчості, демонології, казок, а якщо ширше — багатий історичний та фольклорно-етнографічний матеріал, Г.Хоткевич і його творчий колектив на початку 10-х років XX століття заново відкрили на рівні, так би мовити, одкровення сценічний етнографізм.

Театральний світ був вражений, зачарований таким несподіваним відкриттям. Критика відзначала "правдивість старовини" в сценічній інтерпретації обрядової культури гуцулів, захоплювалась "вродженим артистизмом" виконавців-аматорів, писала про високу режисерську майстерність постановника вистав.

Рецензент підкреслював, що Г.Хоткевич-автор "дав глядачеві образ гармонійний, що під сим поглядом не уступає найкращим картинам із Вагнерівських фантастичних опер".

Інший рецензент, а ним був модерніст С.Чарнецький, запитував: що ж є головною вартістю вистав "Гуцульського театру"? І сам же відповідав: "Це та безпосередність світу, які вони (актори – *І.Ч.*) відкривають, його темпераменту живість та незвичайну пластику. Перед очима ставала вся Гуцульщина, і, власне, в тому етнографічному, фольклористичному елементі скривалася вся краса і сила їх штуки".

Цілком слушно І.Волицька зауважує, що діяльність "Гуцульського театру" в Галичині "віддзеркалювала загальний процес розвитку мистецтва початку XX століття, який *характеризувався посиленим зацікавленням до народної культури*, переосмисленням її духовних і естетичних здобутків та цінностей" (підкреслено нами. — *І.Ч.*). Дослідниця також зауважує, що в українській літературі це блискуче продемонстрували "Тіні забутих предків" М.Коцюбинського (1911), "Лісова пісня" Лесі Українки (1911)[19].

Таким чином, і творці-аматори, і професіональні митці як духовно продукуюче начало єдиного українського культурного організму використовували у своїй творчості потужне духовне джерело українського народу — його етнографічно-фольклорну культуру.

Зрозуміло, що масштаби та ступінь цього використання у різних митців були неоднаковими. Так, наприклад, якщо О.Олесь міг ввести в структуру якогось свого символістського драматичного етюду тільки одну народну пісню, то С.Черкасенко, інший митець-модерніст,

щільно заповнював ними мистецький простір своїх творів. Пісні, думи, легенди, оповідання, елементи звичаєво-обрядового комплексу драматург використовував у багатьох своїх дореволюційних творах, попередньо їх "перетопивши" й "пропустивши" через себе. Серед таких творів були: "Без просвітку" (1906), "Петро Кирилюк" (1910), "На вахті" (1911), "Земля" (1912), "Казка старого млина" (1913) (поетику цього твору С.Черкасенка дослідники небезпідставно порівнюють з образно-поетичною системою "Лісової пісні" Лесі Українки і з "Затопленим дзвоном" Г.Гауптмана), "Про що тирса шелестіла" (1916).

Але "новітня манера художнього мислення" (М.Ігнатенко), манера новоромантична, підгрунтям якої, однак, були національні архетипи й міфологеми, не оминула й О.Олеся: тричі митець звертався у своїй драматургічній творчості до криниць народнопоетичної мудрості. Сюжет фантастичної поеми "Над Дніпром" (1911) взято з фольклору, у творі діють персоніфіковані сили природи, зокрема Дніпро й русалки. Драматургічна дума "Хвесько Андибер" (1916) є майстерною стилізацією під відому українську народну думу. А вже на еміграції О.Олесь створив свою лебедину пісню — феєрію "Ніч на полонині", яка темою та мотивами надзвичайно близька до "Лісової пісні" Лесі Українки.

Отже, код давнини у всіх його проявах був органічним елементом естетичної системи творів діячів українського театру початку XX ст.

Група працівників так званого Руського народного театру у Львові з часом опинилась на центрально-східноукраїнських теренах. У цій групі був Лесь Курбас, який згодом уславився, зокрема, новим театральним прочитанням — у дусі народної драми — творів Т.Шевченка, а особливо — "Гайдамаків"[20].

Таким чином, театральні діячі брали активну участь у формуванні загальноукраїнського культурного простору. Український етнографічно-побутовий театр не тільки мав продовження у творчості неонародників (Б.Грінченко, Л.Старицька-Черняхівська, С.Васильченко, В.Самійленко, Л.Яновська), але й наблизився (у пізніх творах М.Кропивницького й І.Карпенка-Карого) до українського театрального модернізму (Леся Українка, В.Винниченко, О.Олесь, С.Черкасенко), значною мірою підготувавши його. Та й деяка театрально-драматургічна продукція, приміром, Лесі Українки, О.Олеся, С.Черкасенка, була ніщо інше, як нова інтерпретація української міфології й народнопоетичної творчості.

Якщо ширше поглянути на відображення культури і побуту українського етносу в театрально-мистецькій традиції, то знайдемо його, починаючи з XVI ст., у вертепному театрі, у різдвяних і великодніх містеріях, у творах української народної та шкільної драми, зокрема в інтермедіях, у творах І.Вишенського, якого можна назвати першим театральним критиком, та Г.Сковороди, а далі — в усій драматично-театральній продукції XIX — початку XX ст. А саме, у творах І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, П.Гулака-Артемовського, Т.Шевченка, П.Куліша, М.Костомарова, І.Франка, І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О.Стороженка, Ганни Барвінок, Олени Пчілки, корифеїв національної сцени, мистецьких неонародників і модерністів.

Як зазначає М.Яценко, нерідко поетизація українських народних звичаїв, обрядів, переказів, легенд становила головний зміст театрально-драматичних творів, серед яких були "Чорноморський побит" Я.Кухаренка, "Чари" К.Тополі, "Купала на Івана" С.Писаревського, "Вечорниці" П.Кореницького, "Вовкулака" С.Александрова[21]. Звичаями, обрядами, фольклором сповнені й "корифеївські" театральні полотна — народні опери "Чорноморці", "Різдвяна ніч", "Наталка Полтавка".

Як представник етнографічно-побутової театральної традиції розпочав свою мистецьку діяльність М.Куліш, найвидатніший український драматург XX ст., соратник Леся Курбаса. Останній, до речі, зробив оригінальну мистецьку версію вертепного театру. А вже в наш час поновому естетично осмислив українську народну лялькову театральну традицію Валерій Шевчук. Народне мистецтво продовжує тримати в своєму силовому полі й інших українських митців.

На рубежі XIX і XX віків постала нагальна потреба денаціоналізації східних українців-городян, а український світ (насамперед міста, але й села, де денаціоналізація відбувалась завдяки інститутам школи й церкви) потребував захисту, бо тривала, систематична, усталена денаціоналізація українського етносу загрожувала, сказати б, "регенерації" здоров'я національного організму на всіх його рівнях, аж до "індивідуального" включно.

За спостереженням відомого російського мислителя XX століття І.Ільїна, який досліджував феномен національного буття, "денаціоналізуючись, людина втрачає доступ до глибочезних криниць духу й до священних вогнів життя; бо ці криниці й ці вогні завжди національні: у них закладені й живуть цілі ві-

ки всенародної праці, страждання, боротьби, споглядання, молитви й думки"[22].

Так історично склалось, що саме етнографічно-побутовий театр став на межі століть тією криницею духу й священним вогнем життя українців. Тому необхідно переглянути усталені й застарілі, нав'язані відповідною адміністративною системою, погляди на "етнографізм" українського мистецтва як на явище "вкрай негативне". Етнографізм був національною особливістю розвитку української культури, активно виконував етнозахисну функцію і соціоконсолідуючу роль. Етнографізм виступав як силове охоронне поле, адже відповідні соціополітичний і соціокультурний контексти, в яких існувало українське суспільство, "працювали" на зникнення українського етносу та його культури.

Етнографізм українського театрального мистецтва, як і літератури, й інших видів мистецтва, сприяв процесові національної самоідентифікації українців. С.Андрусів вважає, що процес національної самоідентифікації, особистісно індивідуальний чи національно-колективний, — космологічний у своїй основі, бо повертає людину до першовитоків, а в момент самоосмислення відбувається відновлення, "закріплення національного образу світу на екрані пам'яті"[23].

До "космогонічної" тематики, а саме вона превалювала в драматургічних і сценічних творах на зламі віків, дослідниця зараховує й "історичні" сюжети як код Золотого Віку минувшини, і "селянськість" мистецтва як код Простору, голос Рідної Землі, і "жіночу" тему в мистецтві як код Любові, і "народну" поезію як код Національного Логосу.

С.Андрусів цілком слушно розглядає мистецьку "космогонію" як протистояння української культури агресивному щодо неї "довкіллю", як боротьбу українського суспільства за збереження загроженої національної ідентичності.

Українська космогонія, "космогонічні" жанри в мистецтві, вважає дослідниця, "були голосами українського світу, що засвідчували його присутність, його мелодію в хорі народів та культур, його своєрідність та неперебутність"[24].

Таким чином, провідна роль мистецької космогонії і традиційних театрально-ігрових форм та систем — від народної обрядовості, фольклорних видовищ і до народнопоетичних, етнографічно-фольклорних елементів у структурі як "старих", етнографічно-побутових, так і "нових", модерністських мистецьких творів — у збереженні, відкритті й перетворенні українського світу очевидна.

Театральна реформація, розпочата Лесем Курбасом у першій чверті XX ст., була зорієнтована на творення "інакшої" театральної моделі. Але митець не тільки категорично заперечував "революційну" думку про знищення етнографічно-побутового театру як такого, бо небезпідставно вважав, що корифеї національної сцени "дали нам такі цінності, які свою публіку матимуть завсігди"[25], але й сам творив новий народний театр на фундаменті іншого етнофольклорного космологізму[26].

Реформатор національної сцени, за слушним зауваженням Н.Корнієнко, жадав відтворення діалогу театру з космоцентричним минулим культури, дорівнюючи суть театру семантичній повноті храму[27]. Але після загибелі Леся Курбаса і М.Куліша на Соловках, "повернення" українського театру до своїх джерел і першоформ відкладалося. Це "повернення" залишається актуальним і сьогодні.

Модель "народного театру" на рубежі XIX і XX ст. була базовою, але не єдиною українською театральною моделлю. Різні її модифікації, які існували паралельно, взаємодіючи, створювали театрально-мистецьку розмаїтість, народжували, переходили й доповнювали одна одну.

Традиційні для першої половини романтично-побутова та реалістично-побутова моделі мистецького мислення породили авторську модель театру корифеїв, яку оновили й модифікували мистецькі неонародники, "європеїзатори" й модерністи (неоромантики, символісти, неореалісти). Картину українського театрального буття доповнювали західноукраїнська універсальна модель театру "Руської бесіди", фольклорно-етнографічна модель "Гуцульського театру" та інші сценічні колективи, творці яких сповідували ті чи ті естетичні принципи, ідеології, доктрини, які виростали часто-густо як контроверсійні, одна з одної.

Нові часи, нова театральна аудиторія та нові естетичні пріоритети вимагали й нового мистецтва — мистецтва не тільки для "народу", але й у розумінні, так би мовити, інтелігентському. Недарма ж Леся Українка на порядок денний поставила питання про повернення нації її "мозку" — інтелігенції. У цьому русі структурування українського суспільства неабияку роль відіграв і театр.

Слід зауважити, що молода мистецька генерація, творячи евентуальний театр і нібито заперечуючи національну театральну традицію, насправді по-новому її "прочитувала": відкидаючи застарілі драматургічні й сценічні форми, будувала свій театральний світ на національній архетипній основі.

Ще в першій чверті XX ст. Д.Антонович влучно зауважив, що Леся Українка, В.Винни-

ченко й О.Олесь (на драматургію яких, до речі, при створенні "Молодого театру" орієнтувався Лесь Курбас) писали свої п'єси "для театру, якого ще не було, але який мусів бути"[28]. Але, повторюючи за Л.Мороз, підкреслюємо, що наймодерніший український модернізм не тільки не розірвав сув'язі з традиціями національної культури, але на новому рівні творчо розвинув їх[29].

Розвиток найрізноманітніших естетичних моделей свідчив про те, що українське театральне мистецтво (починаючи від раннього середньовіччя) було інтегральною частиною духовно-культурного простору Європи, свідчив про постання нової української культурної парадигми, незважаючи на регіональні відмінності.

Український театр кінця XIX — початку XX ст., продовжуючи тяглість національної театральної традиції, джерела якої сягають дохристиянських часів, як одна з форм національного буття й самоствердження, характеризувався багатофункціональністю, бо, окрім власне естетичної, виконував низку інших функцій, як-от етнозахисну, соціоконсолідуючу, націєтворчу, ідеологічну тощо[30], сприяв космологічному в своїй основі процесові національної самоідентифікації українців.

Символічно, що у феєричній містерії "Великий льох" Т.Шевченка, джерела якої — в глибинах всесвіту етнокультури, переосмислено проблему національної онтології й відродження. Засобами театру, який, на думку Леся Курбаса, мусить перетворитися на містеріальне дійство, видатний митець намагався осягнути й розкрити космічну суть Людини.

Українська театральна культура означеного періоду структурно й інституціонально наповнилася. Функціонувала за принципами самоорганізації, самонастроювання, множинності, поліваріантності[31]. Естетично самодостатня національна сцена, незважаючи на мінуси державного регулювання сферою української культури, перебувала в силовому полі загальноєвропейських мистецьких інноваційних процесів. Українське театральне мистецтво стало жанрово й стильово різноманітним, а митці, формуючи загальнонаціональний культурний простір, розпочали черговий етап українського національного відродження.

Унікальність народного театру як оригінальної мистецько-соціальної системи українського етносу, в якій сконденсовано "мудрість віків" (П.Чубинський), очевидна. Сподіваємося, вона спонукає вітчизняних етнотеатрологів до створення фундаментального дослідження під назвою "Український народний театр".

Київ

1 *Тайлор Э.* Первобытная культура. – М., 1989. – С. 18.
2 *Кирчів Р.Ф., Макарчук С.А.* Вступ // Етнографія України: Навч. посібник. – Львів, 1994. – С. 9-10.
3 Цит. за: *Наулко В.І.* Культура традиційна і сучасна // Культура і побут населення України: Навч. посібник / В.І. Наулко, Л.Ф. Артюх, В.Ф. Горленко та ін. – 2-е вид., доп. та перероб. – К., 1993. – С. 245-246.
4 Див.: Народный театр. – М., 1991; *Савушкина Н.И.* Русский народный театр. – М., 1976; *Гусев В.Е.* Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века. – Л., 1980; Фольклорный театр. – М., 1988.
5 Див.: *Кисіль О.* Український вертеп. – К., 1918; Марковський Є. Український вертеп. Розвідки й тексти. – К., 1929; *Федас Й.Ю.* Український народний вертеп (у дослідженнях XIX-XX ст.). – К., 1987.
6 *Белецкий А.* Старинный театр в России. – М., 1923. – С. 6.
7 *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* История русского театра. – Л.; М., 1929. – Т. 1. – С. 59.
8 *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986. – С. 23.
9 Див.: *Курочкін О.В.* Маски в поховальних іграх українців // Родовід. – 1992. – № 4. – С. 32-38; *Лозинський Й.І.* Українське весілля. – К., 1992; *Борисенко В.К.* Весільні звичаї та обряди на Україні. – К., 1988.
10 *Гейзінга Й.* Homo Ludens / Пер. з англ. – К., 1994. – С. 21.
11 *Панченко А.* Русская культура в канун петровских реформ. – М., 1984.
12 *Чорній С.* Праукраїнський театр // Український театр. – 1994. – № 1. – С. 14.
13 *Ивлева Л.М.* Обряд. Игра. Театр (К проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр. – Л., 1974. – С. 20-35.
14 *Klier H.* Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. – Darmstadt, 1981. – S. 368.
15 *Черничко І.* Культура і держава. Тенденції, проблеми та перспективи розвитку взаємовідносин владних і театрально-мистецьких структур в Україні: Монографія. – К., 1998.
16 *Черничко І.* Трансформація сфери культури. Українська національна театральна культура: стан, статус, інфраструктура, модернізація. Монографія. – К., 1998.
17 Цит. за: *Тарнашинська Л.* Самоствердження нації чи "заявка" на історичне буття? Нотатки з IV Міжнародного конгресу українців // Літ. Україна. – 1999. – 9 верес.
18 Цит. за: *Волицька І.* Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості). – Львів, 1995. – С. 78.
19 Див.: Там само. – С. 75-90.
20 *Довбищенко Г.В., Лабінський М.Г.* На сцені "Гайдамаки": До 175-річчя з дня народження Т.Г. Шевченка. – К., 1989.
21 *Яценко М.Т.* Етнографізм у літературі // Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. – К., 1990. – Т. 2. – Д.-К. – С. 170.
22 Цит. за: *Горбатенко В., Козенюк А.* Етнодержавознавство: утвердження нової парадигми національного поступу // Генеза. – 1997. – № 1. – С. 235.
23 *Андрусів С.* Проблеми національної ідентичності // Слово і час. – 1997. – № 3. – С. 18.
24 Там само. – С. 22.
25 *Курбас Л.* Березіль: Із творчої спадщини. – К., 1988. – С. 194.
26 *Найден О.* Про яскраве життя як процес і дискурс // Сучасність. – 1999. – № 7-8. – С. 152.
27 *Корнієнко Н.М.* Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К., 1998. – С. 30, 75, 88.
28 *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619-1919. – Прага, 1925. – С. 197.
29 *Мороз Л.* (Вступне слово) // Слово і час. – 1999. – № 8. – С. 5.
30 *Пор.: Забужко О.С.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К., 1997. – С. 11.
31 *Пор.: Свідзинський А.* Самоорганізація і культура. – К., 1999.

БІЛЬСЬКЕ ГОРОДИЩЕ НА ПОЛТАВЩИНІ (З історії досліджень найбільшого в Європі поселення скіфського часу)

Áîðèñ ØÐÀÌÊÎ

На теренах Лівобережної України розташована унікальна археологічна пам'ятка — найбільше в Європі Більське городище скіфського часу. У великому масиві стародавніх лісів воно займає величезну площу на домінуючій вододільній височині правого берега р. Ворскли аж до р. Сухої Груні, що належить вже до басейну р. Псел.

Оборонні споруди ще й тепер вражають величчю. Ще збереглися земляні вали 9-10 м заввишки і рови до 6 м глибиною. У давнину над валами піднімалися ще стіни та башти з дерева.

Більське городище — складний комплекс споруд, який у плані має форму неправильної трапеції і складається з чотирьох основних частин (мал. 1): 1 — Велике укріплення (площа 3868 га, довжина валів 25995 м), 2 — Західне укріплення (72 га), 3 — Східне укріплення (65,2 га), 4 — Куземінське укріплення (15,4 га). Загальна довжина усіх валів — 33833 м. Південна лінія городища проходить поблизу с. Глинського (Зінківського району Полтавської області). Біля городища на берегах р. Сухої Груні розташовані курганні могильники. Найбільший з них — в урочищі Скоробір — мав чи не тисячу курганів, нині ледь помітних.

Більське городище створювалося поступово. Спочатку на підвищенні правого берега р. Ворскли, у межах пізнішого Великого укріплення, виникає декілька неукріплених поселень. Пізніше — десь у кінці VIII — на початку VII ст. до н.е. — з'явилися спочатку два окремих укріплення: Західне (на березі р. Суха Грунь) і Східне (на березі р. Ворскли). З них Західне, напевно, давніше від Східного, але ненабагато. Вже у VII — на початку VI ст. до н.е. ці укріплення були об'єднані спільним валом Великого укріплення в єдине городище. Початок об'єднання можна віднести, очевидно, до кінця VIII — початку VII ст. до н.е., що, напевно, було пов'язано з політичним союзом двох близьких за культурою племінних угруповань (етнічних спільностей). У зв'язку з подальшим розвитком торгівлі у V-IV ст. до н.е. було додатково збудоване особливе Куземінське укріплення для захисту причалу і складів на березі Ворскли. Від південно-східного рогу Великого укріплення Більського городища вали та рови спускалися з краю високого берегового плато униз до причалу на березі Ворскли.

На величезне городище і пов'язані з ним курганні могильники звернули увагу ще в XVI-XVIII ст.[1], але тривалий час наукові дослідження не здійснювалися, не було переконливих даних для з'ясування часу існування поселення. Перші археологічні розкопки почав у 1906 році відомий археолог В.О. Городцов[2]. Роботи і досі тривають.

Різноманітні знахідки, виявлені під час розкопок, засвідчують, що городище виникло на зламі двох епох, коли відбувався перехід від бронзового до залізного віку. Освоєння заліза спричинило бурхливий розвиток продуктивних сил і, звичайно, викликало великі зміни в житті населення Східної Європи. У лісостепових племен спостерігається зростання рівня землеробства, ремесел і торгівлі. Остання виходила вже за межі племен. Контакти здійснювалися й під час далеких військових походів. Нерідко змінюються і напрямки культурно-економічних зв'язків, спостерігається пересування деяких племен або племінних угруповань, виникають нові етнічні об'єднання з власними політичними і економічними центрами. Одним із таких і було Більське городище. Воно закономірно виникло на перехресті річкових і суходольних шляхів різних напрямків. Лісові масиви, пересічена місцевість, численні заплавні озера і болота створювали природний захист, який значно зміцнила добре продумана система укріплень. Разом із добрим озброєнням мешканців вона забезпечувала надійний захист від ворогів. Ніхто не подолав цю міцну

систему оборони за весь час існування городища, хоч напади й були. Степові скотарі-кочівники постійно чинили грабіжницькі напади на населення лісостепу, але не змогли завоювати і підкорити його[3]. У ранньому залізному віці у лісостепу існувала і розвивалася своєрідна культура осідлих землеробів, культура складна і мінлива. Саме Більське городище було великим поселенням міського типу до IV-III ст. до н.е. Пізніше, у зв'язку зі зміною загальної політично-економічної ситуації в Євразії, життя на городищі поступово згасає. Окремі ділянки були заселені й пізніше, у ранньосередньовічну добу: виявлено рештки ранньослов'янських поселень пеньківської та черняхівської культур. Але з цього періоду виявлено лише невеликі поселення сільського типу.

Під час археологічних досліджень нашарувань Більського городища, які належать до раннього залізного віку (VII-IV ст. до н.е.), виявлено багато решток житлових, господарських і культових споруд різних типів. Житла мали вигляд землянок, частіше — наземних споруд каркасної конструкції з обмазаними глиною стінами. Зустрічаються житла з дерева, які мають підпілля; були й зрубні будівлі. Знайдено багато ям для зберігання зерна, ям-льохів, клунь (стодоли для просушування збіжжя), кошар для молодняка худоби, майстерень та інших споруд.

Місцеве населення займалося переважно землеробством. Було розвинене скотарство, садівництво, мисливство, різні промисли і ремесла, зокрема металообробні. Важливе значення мала торгівля. Все це підтверджується величезним археологічним матеріалом.

Із знарядь землеробства, крім поширених кам'яних зернотерок, залізних серпів і кіс, на Більському городищі знайдено глиняні моделі орала, ярма, а також великий палеоботанічний матеріал у вигляді обвуглених зерен та їх відбитків на глині. Основними зерновими культурами, вирощуваними у VII-III ст. до н.е., були плівчата пшениця (полбадвозернянка), плівчатий багаторядний ячмінь, просо. Вирощували також м'яку і тверду пшеницю, спельту, жито, овес, боби, горох, льон, коноплі. У садках росли яблуні, груші, черешні, терен. Фруктів збирали багато і тому будували особливі печі для їх сушіння. Землеробство, безперечно, було орним, з використанням знарядь у вигляді різноманітних орал. Система землеробства могла бути перелоговою або двопільною. У деяких лісових місцевостях сільської округи, у містах із не дуже чисельним населенням могло ще зберігатися вирубне землеробство.

Важливо зазначити, що Більське городище було великим торговельним і ремісничим центром раннього залізного віку. В багатьох розкопах знайдено різноманітні сліди діяльності ремісників: знаряддя, сировина, напівфабрикати, готові вироби. Із місцевої руди типу бурого залізняка вже у VII-VI ст. до н.е. у невеликих ямних горнах добували кричне залізо, з якого виковували ножі, шила, сокири, списи, мечі, кинджали, вудила, псалії, долота, свердла, різці, шпильки та ін. Робили навіть скальпелі для хірургічних операцій. Металографічні дослідження свідчать, що місцеві ковалі вміли виготовляти високоякісні вироби, широко застосовуючи ковальське зварювання заліза і сталі. Деякі залізні вироби, наприклад, руків'я мечів і ножів, були прикрашені зображеннями птахів або тварин. Нові знахідки з Більського городища дали змогу уперше реконструювати малий сиродутний горн ямного типу, розповсюджений у ранньому залізному віці. Тут виявлено виразні його рештки, а також кузню того часу із горном і кам'яним кувадлом. Отримано докази високого рівня розвитку місцевого ремесла, яке було пов'язане з обробкою кольорових і благородних металів. Виявлено рештки бронзоливарних майстерень із печами для плавлення металу, різноманітну сировину, напівфабрикати, браковані вироби, різноманітні, іноді унікальні, знаряддя, наприклад, напилок із слідами обробки бронзи, штамп для виготовлення золотих платівок, які пришивали до одягу. Важливі знахідки — уламки ливарних форм, поміж яких є глиняна форма для відливання прикраси для щита у вигляді оленя. Напевно, місцевим виробом слід вважати також бронзовий казан з ручками у вигляді цапів. Вельми поширеними були в ранньому залізному віці на території Східної Європи бронзові наконечники для стріл. Лише в одному кургані Вітова могила поблизу Більського городища знайдено 174 наконечники. Слід зазначити, що високоякісні бронзові наконечники для стріл

вміли виготовляти далеко не всі бронзоливарники, а от якраз на Більському городищі було знайдено декілька найдосконаліших бронзових ливарних форм (кокілі)[9].

Крім простого і лощеного кухонного і столового посуду, місцеві гончарі виготовляли з глини художні вироби. Виявлено багато антропоморфних, зооморфних, орнітоморфних та інших типів статуеток. Деякі з них вражають особливою виразністю і художністю в передачі образів. Так, знайдена на городищі статуетка бика, безсумнівно, була зроблена талановитим майстром, який кількома деталями зміг передати основні риси цієї тварини.

Велика кількість знайдених на городищі предметів імпорту, починаючи з західноєвропейського меча гальштатського типу до античних амфор, розмальованих лаком столових посудин, скляного намиста та інших виробів, свідчить, що городище було ще й важливим центром торгівлі, особливо жвавої у VI-V ст. до н.е. До VI ст. до н.е. належить, наприклад, глечик з грецького острова Самос. В одному з курганів могильника Скоробір біля Більського городища знайдено таріль другої половини VI ст. до н.е. із родосько-іонійського центру. Особливо багато амфор для вина. Вони привезені з різних центрів античного світу: Іонія, Аттика, Хіос, Лесбос, Фазос та інші. IV ст. до н.е. датовані дві бронзові давньогрецькі монети з Пантикапею (Боспорська держава). Ці випадково знайдені речі використовувалися як прикраси або сувеніри, бо монетарного обігу місцеві племена ще не мали. Як загальний еквівалент під час торгівлі могли уживатися різні товаро-гроші.

Дуже важливо наголосити, що населення Більського городища було неоднорідним. Мешканці Західного укріплення походили від племен, які жили на захід від Дніпра (Борисфена), де, як вважають сучасні дослідники[11], було праслов'янське за мовою ("скіфи-орачі" Геродота) та фракійське і, можливо, іллірійське населення[12]. Рання культура мешканців Західного укріплення має багато спільного з культурою так званого жаботинського етапу в Дніпровському Правобережжі. У матеріальній культурі їхніх сусідів зі Східного укріплення простежуються спільні риси з культурою населення лісостепової частини басейнів Північного Дінця, Псла, Сули, Середнього Дону і частково Ворскли. Точно визначити етнічну та мовну приналежність усього населення Дніпровського Лівобережжя поки що неможливо. Значна його частина, певно, належала до іраномовних племен (меланхлени, гелони та ще якісь, невідомі за назвою)[13]. Північніше між Дніпром і Середнім Доном, імовірно, жили будини, споріднені з балтами або угро-фіннами. Якась частина, певно, як і "скіфи-орачі" Геродота, належала за мовою до праслов'ян. До цієї групи, очевидно, слід приєднати й неврів, які переселились на землі будинів. Але ця етнолінгвістична картина ще вимагає уточнення. У зв'язку з цими питаннями дуже важливо підкреслити той цікавий факт, що включно до XIX ст. у мешканців сучасної Полтавщини збереглася легенда про Вія — зловісного бога смерті і замогильного світу індоіранських племен. Використана М.В. Гоголем легенда про Вія (Вайю) збереглася, очевидно, тому, що на цій території тривалий час взаємодіяло іраномовне і праслов'янське населення. До речі, в околицях Диканьки на Полтавщині виявлені рештки поселення[14], яке існувало з ранньоскіфської доби (VII ст. до н.е.) до ранньослов'янського часу (пеньківська культура). Серед знахідок тут є і культові статуетки.

Зосередження великої кількості різноманітного люду, наявність розвиненого ремісництва і широкої торгівлі, великі розміри поселення — усе свідчить про те, що це було поселення міського типу, імовірно, центр союзу племен або нового етнічного утворення, центр, у якому політичне керівництво належало гелонам, чиє ім'я дало назву місту.

Навіть за загальноєвропейськими масштабами це було надзвичайно велике поселення. Більське городище охоплює площу 4020,6 га. Більшого немає у всій Європі. Великі кельтські оппідуми Кельхайм і Манхинг мають площу, що дорівнює відповідно 650 і 400 га. Головний центр едуїв (м. Бібракте) мав територію близько 135 га. У межах українського лісостепу є великі городища: Немирівське (100 га), Мотронинське (200 га), Трахтемирівське (близько 500 га). Навіть при порівняні з античними центрами, Більське городище велетенське. У Північно-

му Причорномор'ї давньогрецьке місто-держава Ольвія мала площу близько 50 га, а стародавній Херсонес — близько 38 га. Одне густозаселене Східне укріплення Більського городища має площу 65,2 га, яка майже дорівнює площі давньоримського міста Помпеї з населенням у період його розквіту 20-30 тис. жителів.

Найбільше в Європі поселення раннього залізного віку не могло не привертати уваги стародавніх письменників. Цікаво, що Геродот на території, яка простягається на північ від узбережжя Понта Евксінського, згадує лише одне місто Гелон у країні будинів. Взагалі він дуже мало розповідає про поселення, але Гелону приділяє особливу увагу (IV, 108)[15]. Скоріш за все, Геродот одержав відомості про це місто від якого-небудь очевидця (можливо, купця)[16], який сам побував у місті та на його околицях. Він конкретно доповів, що довжина стін міста з одного боку дорівнює 30 стадіям, але не вказує загальної протяжності всіх стін міста. Це можна пояснити деякими особливостями поселення (якщо припустити, що Більське городище є містом Гелон). Коли відомості про нього давав якийсь купець, що прибув до місцевого причалу біля Куземінського укріплення, то ці виміри він здійснив самостійно. Для цього достатньо було пройти уздовж стін міста рівною місцевістю від рогу Куземінського укріплення на захід до крутого повороту оборонної лінії на південь. Ця відстань якраз і дорівнює 30 іонійським стадіям. Далі на південь треба було просуватися по дуже пересіченій місцевості та долати численні глибокі яри і струмки. Через те інформатор і обмежився зазначенням довжини одного (північного) боку міста. Такого збігу не дає жодне інше городище в Європі. Археологічні матеріали Більського городища підтверджують також відомості Геродота про місто Гелон та його округу: свідчення про будови з дерева, культові споруди з жертовниками, про існування землеробства, зокрема садівництва, скотарства та полювання, навіть специфічної ловитви бобрів і видр. Геродот розповідає, що місцевість біля міста Гелона багата на ліси, що тут є озеро й болото. В місцевій заплаві Ворскли чимало озер та боліт (особливо у с. Журавному), і тепер тут водяться бобри. Кістки бобрів є й серед остеологічного матеріалу городища, а їхнє зображення зустрічаємо навіть на глиняних культових статуетках.

Таким чином, чимало підстав вважати, що Більське городище — це місто Гелон Геродота. Багато сучасних археологів (Щербаківський, Артамонов, Греков, Рибаков, Мозолевський, Моруженко, Бойко та ін.) дотримуються такої думки. Деякі заперечення висловила В.Іллінська, але вони виявилися недостатньо переконливими. До давніших припущень, що були мало обгрунтовані, і неодноразово розглядалися в літературі[17], повертатися немає сенсу.

Зупинимося лише на одній лінгвістичній версії, що її запропонував А.І.Соболевський[18]. Він припускав, що місто Гелон існувало на дніпровському Правобережжі десь в околицях сучасного Києва, а стародавня назва Гелон перетворилася на середньовічну назву р. Желань. Проте ця етимологічна спроба не є переконливою через те, що в місцевості на берегах річки Желані або поблизу нема ніяких решток величезного городища скіфського часу, які можливо було б порівняти із містом Гелоном, а назва Желань розповсюджена досить широко і відома, наприклад, також у басейні Прип'яті, на Сеймі, на Оці. Крім того, хибним уявляється й саме міркування про перетворення стародавньої назви міста на середньовічну назву річки (а не навпаки, як це буває).

Коли йдеться про топонімічні зіставлення, слід звернути увагу на те, що біля південної околиці Більського городища розташоване село Глинське (Глинськ), назва якого, як відзначив О.С.Стрижак[19], певною мірою співзвучна з назвою Гелон. Можливо, це наслідок впливу стародавнього топоніму. До речі, біля Глинського знайдено рештки поселень скіфського часу (VI-V ст. до н.е.)[20]. Якщо назва Глинське (Глинськ) справді виникла під впливом топоніму Гелон, то це може бути ще одним підтвердженням того, що Більське городище — стародавній Гелон.

1 *Шрамко Б.А.* Бельское городище скифской эпохи (город Гелон). - К., 1987. - С. 7.

2 *Городцов В.А.* Дневник археологических исследований в Зеньковском уезде Полтавской губ. в 1906 г. // Труды XIV Арх. съезда. Т. III. - М., 1911. - С. 93-161.

3 *Шрамко Б.А.* Была ли Лесостепь завоевана скифами? // Охорона і дослідження пам'яток археології Полтавщини. - Полтава, 1990. - С. 124-126.

4 *Шрамко Б.А.* Ранньосередньовічне поселення в Більську // Археологія, 1980. - № 35. - С. 74-79.

5 *Шрамко Б.А.* Про час появи орного землеробства на півдні Східної Європи // Арехологія. - 1972. - № 7. - С. 25-35.

6 *Шрамко И.Б.* Развитие кузнечного ремесла у племен бассейнов Ворсклы и Псла в скифскую эпоху // Древности. - Харьков, 1994. - С. 43-45.

7 *Шрамко Б.А.* Об изготовлении золотых украшений ремесленниками Скифии // Сов.археология, 1970. - № 2. - С. 217-221.

8 *Шрамко Б.А.* Новые находки на Бельском городище и некоторые вопросы формирования и семантики образов звериного стиля // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. - М., 1976. - С. 196, рис. 2, 1.

9 *Мурзин В.Ю., Ролле Р., Херц В., Махортых С.В., Черненко Е.В.* Исследования совместной украинско-немецкой археологической экспедиции в 1996 г. - К., 1997. - С. 11; *Шрамко Б.А.* К вопросу о бронзолитейном производстве в Скифии // Евразийские древности. - М., 1999.- С. 11; С. 318-324.

10 *Максименко Т.М, Супруненко О.Б.* Боспорська монета із Західного укріплення Більського городища // АЛЛУ. - 1999. - № 2. - С. 23-24.

11 *Тереножкин А.И.* Предскифский период на Днепровском Правобережье. - К., 1961. - С. 239; *Скорий С.О.* Про скіфський етнокультурний компонент у населення Дніпровського Парвобережжя // Археологія. - 1987. - № 60. - С. 36-37.

12 *Трубачев О.Н.* Названия рек Правобережной Украины. - М., 1968. - С. 278; *Березанская С.С.* Об этнической принадлежности племен чернолесской культуры // Тез. докл. на V Междунар. конгрессе славянской археологии.- М., 1985. - С. 14-15; *Мелюкова А.И.* Скифия и фракийский мир. - М., 1979. - С. 72-88; *Смирнова Г.И.* Культурно-исторические процессы в Прикарпатье в конце II - первой пол. I тыс. до н.э. по материалам западно-украинской экспедиции // Гос. Эрмитаж. Итоги археологических експедиций. - Л., 1989. - С. 19-32.

13 На карті замість "скіфи-землероби" вказано "скіфи-гауварга" відповідно до пояснення Абаєва. Див.: *Абаев В.И.* Геродотовские Skythai - georgol // Вопросы языкознания. - 1981. - № 2. - С. 74-76.

14 *Щербак А.Л.* Пам'ятка археології в околицях Диканьки // АЛЛУ. - 1998. - № 1-2. - С. 87-89.

15 *Геродот.* История в 9 книгах. Пер. Г.А. Стратановского. - Л., 1972.

16 *Шрамко Б.А.* О достоверности сведений Геродота о Гелонах // Полтавський археологічний збірник № 4. - Полтава, 1995. - С. 71-79.

17 *Либеров П.Д.* Проблема будинов и гелонов в свете новых археологических данных // МИА. - № 151. - 1969; *Нейхардт А.А.* Скифский рассказ Геродота в отечественной историографии. - Л., 1982; *Медведев А.П.* Проблема этнической принадлежности населения Среднего Дона в скифское время // Исторические записки. - Вып. 3. - Воронеж, 1998. - С.170-184.

18 *Соболевский А.И.* Русские местные названия и язык скифов и сарматов // Русский арх. вестник. - № 3-4. - 1910. - С. 188-189; *Його ж.* Русско-скифские этюды // ИОРЯС, т. XXVIII. - 1922. - С. 303.

19 *Стрижак О.С.* Етнонімія Геродотової Скіфії. - К., 1988. - С. 109-110.

20 *Гейко А.В.* Археологічні розкопки на селищі скіфського часу біля с. Глинське у Поворсклі // АЛЛУ. - № 2. - 1999. - С. 24-26.

м. Харків

УГОРСЬКА ВИШИВКА НА ТЕРИТОРІЇ ЗАКАРПАТТЯ

Àð³ëà ÊÎ ÏÐÈÂÀ

Взаємовплив культур та розвиток народного мистецтва сприяли виникненню нового типу унікального вбрання, в якому, певно, найкраще репрезентована творчість та багата фантазія населення певної території. Одним із найцікавіших видів верхнього сукняного чоловічого одягу угорців Закарпаття та Угорщини був сюр — дуже давній тип одягу у вигляді накидки (з рукавами). За конструкцією він дещо схожий на гуцульську манту та лемківську чугу[1]. На задній частині сюра є прямокутний шматок тканини, який можна побачити як на лемківських чугах, так і на гуцульських та буковинських мантах, де він виконував функцію капюшона[2]. Сюр виготовляли з міцно збитого сукна, яке за рахунок щільності не пропускало вологу. Ця проста накидка була невід'ємною складовою одягу горянина і відігравала важливе значення у його житті.

Гарно вдягаючись, простий люд ішов на різні святкові та обрядово-ритуальні дійства, де багато вишитий сюр привертав найбільшу увагу. Його пишність та естетична приваб-

ливість цікавили не тільки заможних селян, але і деяких дворян. Особливо помітним було це на початку XIX століття, коли сюр почали інтенсивно оздоблювати вишивкою та аплікаціями, що дало йому нову назву — ціфросюр (декорований сюр). Краса сюра, який складав на той час велику конкуренцію одягові вельмож, викликав зневагу та обурення панівного класу, а також спонукав до певних заходів з боку влади. Так, у 1810-х роках було видано ряд указів і заборон на ношення гарно декорованих сюрів. Ці законодавчі нововведення були спрямовані на "припинення зростання розкішності, що проникала в середовище бідних та нижчих верств населення"[3]. Мода на сюри так впливала на селян, а особливо на юнаків, що вони нерідко вдавались до крадіжок та продажу частини майна для того, щоб придбати цей цінний одяг. Адже без сюра вважалось непристойно свататись до дівчини, оскільки за звичаєвим правом було прийнято залишати свій сюр у будинку дівчини. Наступного дня парубок мав прийти за своїм сюром. Якщо він знаходив його на ґанку, то це означало відмову дівчини та її батьків. Коли ж сюр залишався в хаті молодої, це означало, що дівчина погоджується вийти за нього заміж, а її батьки дають на це згоду. Ця традиція була поширена і в закарпатських угорців, зокрема Тячівщини, Ужгородщини та деяких сіл Мукачівщини.

Родовиті угорці з часом також стали замовляти до своїх гардеробів ціфровані сюри. Цікаво, що в 1816 році багаті дворяни комітату Вош, на знак протесту, послали центральній владі листа з проханням про дозвіл "зрізати прикраси на ціфросюрах, а також деякі прикраси на головних уборах... у дворян, які ходять в однаковій одежі з селянами"[4].

На початку XIX століття сюр як буденний одяг став символом простого народу, що одночасно свідчить про низьке становище селян у суспільстві. Оздоблення ціфросюра у цей час було надзвичайно яскравим та оригінальним, воно дуже відрізнялось від прикрас сюрів багатої знаті тим, що замість мотузок, пряжок та металевих ґудзиків використовувались кольорові аплікації та вишивка, які розташовувались вздовж структурних ліній та ліній крою, підкреслюючи форму сюра.

Джерела свідчать, що оздоблення сюрів започаткували у західному Дунантулі (територія на захід від Дунаю). Разом з давнішим оздобленням в елементах нового декору ми зустрічаємо високохудожні для того часу візерунки: букети у стилі бідермейєр, багатопелюсткові троянди, бутони, фестони. Дуже популярним було зображення дерева життя, яке набуло не менш важливого значення в семантиці декору, ніж у стародавній культурі країн Азії, Африки та Сходу. Але цей мотив на ціфросюрі ми бачимо вже інтерпретованим у букет квітів, який деколи зустрічається з симетрично розміщеними пташками на краях декору, а деколи він немов виростає з вазона[5]. Чиста і наївна фантазія селян не вимагала якихось канонів чи рамок, і тому орнаментальні мотиви спочатку просто комбінувалися один з одним, за рахунок чого і виникали різні стилі у вишивці сюрів, утворюючи багатство композицій. Те ж саме спостерігаємо і в кольорових сполученнях, де простежується тенденція до поліхромії.

Що стало взірцем декору, можна встановити тільки шляхом порівняльного аналізу. Крім того, зошити із взірцями деяких кравців, які займались пошиттям сюрів, вказують на те, звідки запозичували вони свої ідеї. Вишивальники сюрів у XIX столітті зовсім інакше поводились із тодішніми модними візерунками, ніж століття тому майстрині, які вишивали старим давнім стилем на полотні. В давньому шитті бачимо чітке дотримання візерунка, а на сюрах вже помітне прагнення до декоративності, яка допускає невідповідність взірцеві та зображення випадкових елементів, при цьому цілісність декору не втрачається, а навпаки — додає більшої динаміки композиції, яка і утворює неповторність декору. На цьому грубому полотні краще виглядали великі стібки, що нерідко призводило до переробки давніх візерунків. Сполучення насичених контрастних кольорів, а де-не-де гра, побудована на відтінках кольорів; щільність декору та контрастування його з недекорованими площинами поверхні сюра майже знищує самобутність окремих мотивів, що підтримують одне одного ритмом та кольором. Ці риси взагалі характерні для народного мистецтва XIX століття.

Пишне оздоблення сюрів за кілька років поширилось аж до Трансільванських

гір. В угорському місті Дебрецені на початку 1840-х років вишивка сюрів набула такого розвитку, що сюди приїздили з різних міст для вивчення нової техніки. Зафіксовано також, що з березької, ужанської та угочанської жуп (тепер основна частина їх належить Україні) молодих юнаків посилали в це місто для опанування ремесла "сючів" (ремесло виробництва "бунд" та сюрів), якраз там вони і навчались їх оздоблювати вишивкою та аплікацією, про що свідчить колорит та композиційне розміщення декору на сюрах закарпатських угорців[6]. В нових центрах виникали місцеві школи по виготовленню вишитих сюрів, які з часом набували певних стильових локальних особливостей. Таким чином, розповсюдження ціфросюрів сприяло одночасному виникненню нечисленних місцевих декоративних стилів та мікростилів.

Розквіт шиття сюрів припадає на 1870—1880-і роки. В ці часи майстер, який виготовляв сюри, мав 12—16 помічників, їздив на ярмарки та своїм ремеслом міг заробити капітал, якого було достатньо на купівлю земельної ділянки в 500 хольдів. Тільки на одній ярмарці в м. Секешфегервар (Угорщина) розпродавалося 800—1000 ціфросюрів[7].

Професійні вишивальники сюрів вносили у свої твори розкутість та легкість у компонуванні мотивів. Після яскравої різнобарвності декору в деяких районах простежується потяг до якогось одного кольору. Декор займає більшу частину поверхні виробу, але в самій його пластиці і надалі зберігається народна традиція. Приміром, наприкінці XIX століття в околицях м. Дебрецена розмаїта вишивка кожухів та сюрів стає з часом однокольоровою — темно-зеленою, яка пожвавлюється маленькими цятками червоного кольору[8]. В околицях Ясшага було поширене зелене шиття на білій основі, а в комітаті Боршод — чорне. В оздоблення сюрів вносяться значні зміни у період застосування техніки аплікацій: увесь візерунок виконується однотонним сукном, другий колір вводиться в його мотив лише у вигляді маленьких кольорових вставок. Пізніше і вони зникають, а весь декор виконується чорною аплікацією на білій основі. На сході Альфольда (південно-східна частина території Угорщини) і в Трансільванії ця традиція в декорі зберігається і надалі.

Завдяки чіткій лаконічності кольору, висохудожній та енергійній пластиці декору сюр набуває вишуканої краси та неповторності. Майже всюди він знаходить своє місце. Сюри оспівують, орнаменти сюрів збагачують фантазію народних митців інших галузей прикладного мистецтва. Так, наприклад, у різьбі по дереву Дунантула (задунайська частина Угорщини) у першій половині XIX століття ми майже не зустрічаємо фігурних зображень без пишно оздобленого ціфросюра. Одним з перших вдався до зображень у сюрі Жига Карой[9]. Різьбярям подобалося відтворювати пишно оздоблені сюри, які на той час ще були новинкою, і вони іноді забували про точні пропорції, прагнучи показати декоративні прикраси якомога ефектніше.

У другій половині XIX століття стають популярними вироби пастухів Ужанської жупи, на орнаментах яких простежуються елементи раннього угорського декору. В різьбленні по кістці, якою займалися угорські пастухи ряду сіл Ужгородського району, бачимо також подібні сцени з життя села, де можна зустріти заможного господаря в сюрі, який деколи оздоблювали хутром. В історичній пісні про "бетяра" Шімона розповідається про те, що ціфросюр став його саваном, в який його загорнули при похованні. Із фольклору ми знаємо також і про іншого "бетяра", який знайшов свою смерть у далекій в'язниці, а близькі родичі замість нього, за ритуалом, оплакували і поховали його ціфросюр[10]. Напевно, в цій сцені найбільше відображається невіддільність сюра від життя селянина та глибоке семантичне значення, якого він набув уже на початку свого побутування.

В образотворчому мистецтві Угорщини другої половини XIX століття почесне місце займають полотна видатних майстрів станкового живопису Міхайла Семлера та Яноша Йонко. Основною темою їхніх творів є зображення життя та побуту угорських селян, де часто можна помітити і парубків в розкішно вишитому ціфросюрі. Цей одяг збагачує композицію картин своєю різнобарвністю та додає своєрідного психологічного акценту. Колоритну та насичену гаму червоно-жовтих, червоно-синіх вишивок, витончену пластику ліній в стилізації орнаменту ціфросюра спостерігаємо на картині

Я. Йонко "Народження пісні" (1860 р.). На відомому полотні М. Семлера "Рада" (1860 р.) зображені сюри, які по краях пілок, рукавів та коміру оздобленні широкою червоною тасьмою, а вишивка розташована по нижньому краю сюра. Цей стиль характерний для Задунайської території Угорщини, комітатів Золо та Вош. З цих творів можна зробити висновок про різновиди конструкцій та оздоблень сюра, оскільки манера виконання робіт характеризується досконалим опрацюванням всіх деталей картини. Великою цінністю для дослідників є також альбоми цих художників із замальовками типів селян в народному вбранні різних реґіонів Карпатського басейну.

Не менш важливі з цього погляду також роботи геніального угорського живописця, уродженця міста Мукачеве, який здобув велике визнання не тільки в Угорщині, а й у цілому світі, Міхая Мункачі. На його ранніх живописних полотнах часто зустрічаються сюжети із життя селян та зображення народних героїв ("бетярів"). У творі "Засмучений бетяр" (1865 р.) з великою майстерністю автор зображує молодого парубка у ціфросюрі, на якому можна легко розпізнати рослинний орнамент, що широкою смугою заповнює лінії крою, краї пілок та коміра. На картині М. Мункачі "Нічні блудники" (1872—1873 рр.)[12] також чітко проглядається образ молодого юнака в сюрі, якого ведуть до в'язниці. Але, на жаль, на сюрі цього юнака не зображено вишивку, яка була надзвичайно характерною для того періоду. Таким чином, твори цих видатних живописців стали надзвичайно важливим джерелом для дослідження розвитку орнаментації угорських сюрів XIX століття.

Розглянувши сюр як один із найдорожчих скарбів народного одягу угорців, можна дійти висновку, що в цьому вбранні поєдналися функціональність та декоративність, доцільність і краса, і особливо цінне те, що цю проблему змогли вирішити не досвідчені модельєри багатих дворян XIX століття, а прості селяни, мудрість і винахідливість яких дивує нас своєю простотою дотепер.

1 *Полянська О. В.* Угорський одяг // Рукопис. — Музей архітектури та побуту м. Ужгород. - С. 4.

2 *Стельмащук Г. Г.* Традиційний лемківський костюм // Українські Карпати. Культура. - К., 1989. - С. 108.

3 *Хофер Томаш та Фел Едіт.* Народне мистецтво угорців. — Будапешт, 1979. - С. 33.

4 *Токач Лайош.* Заборона ціфросюрів в комітаті Вош // Етнографіч. повідом. - 1958. - С. 326-328.

5 *Лендел Георгіна.* Праматеринська спадщина // Видавн. Кошут - 1986. - С. 10.

6 Етнографія Угорщини. Енциклопедія.- Будапешт, 1998. - С. 382.

7 *Шіміч М.* Історія державних ярмарок в Дебрецені. - Будапешт, 1979.

8 *Хофер Томаш та Фел Едіт.* Народне мистецтво... — С. 43.

9 *Фел Едіт, Хофер Томаш.* Селяни, пастухи, бетяри // Зображення людей в угорському народному мистецтві. - Будапешт, 1968.

10 Угорське народне мистецтво декорування. - Будапешт, 1954. - С. 22.

11 *Сабов Юлія.* A XIX. / Század festeszete Magyarországon / Малярство Угорщини XIX століття // Корвіна. Бейкешчобо, 1985. - С. 205, 262.

12 *Міхай Мункачі* // Корвіна. Будапешт, 1979, мал 20.

КОСМАЧ - УНІКАЛЬНЕ УКРАЇНСЬКЕ СЕЛО НА ГУЦУЛЬЩИНІ

Äìèòðî ÏÎÆÎÄÆÓÊ

Оспіване в піснях і легендах, змальоване в картинах, описане письменниками і науковцями, це карпатське село не має собі рівного в Україні. Космач називають столицею Гуцульщини, її серцем. Впродовж століть з’їжджаються сюди з усіх усюд митці, щоб пізнати і змалювати неповторну красу природи, народні звичаї, самобутнє мистецтво Космача. Що ж знаємо з його історії?

Перша письмова згадка про Космач датується 1412 роком. Село отримало назву ніби від вигляду першого поселенця, який мав косимате волосся. Народні легенди оповідають також, що першим мешканцем Космача був чоловік, який називався Космачук. Сьогодні такого прізвища в Космачі не існує, не виявив його і дослідник Петро Сіреджук в інвентарях Космача за 1727, 1738, 1745, 1752 та 1780 роки. Автор цих рядків у селах Верховинського району зустрічав людей з прізвищем Космацька, а на Кримському півострові — Космач. Однак припускаю, що не село отримало свою назву від прізвища першого поселенця, а навпаки: вихідці з Космача, котрі поселилися на інших землях, мали прізвища Космач, Космацький, Космачук, які збереглися донині в Україні.

Численні архівні матеріали свідчать, що Космач — одне з найдавніших поселень Гуцульщини. Науковцями зі Львова в Космачі виявлено залишки стоянки первісної людини. В 1994 році археологи та історики зі Львова під час розкопок в урочищі Томчуччино, на присілку Медвежому, провели дослідження досі незнаного в науці солевидобувного осередку тритисячолітньої давності. Як зазначає археолог Микола Бандрівський, під час розкопок у Космачі знайдено бронзове знаряддя типу навершя, численні уламки стародавніх горщиків, корчаг, а також залишки кам’яно-глиняних печей для солеваріння, великих чорнолощених амфор діаметром до 60 сантиметрів, прикрашених канелюрами. Форма й орнаментація корчаг дуже близька до амфор культури Гава у Трансільванії. За насиченістю культурного шару (знайдено понад 470 кілограмів уламків посуду) ця пам’ятка є особливо унікальною. Народні легенди та перекази відносять постання Космача до часів Київської Руси[1]. В легендах говориться, що першими поселенцями Космача ніби були молоді купці аж з Італії[2]. Про це співається в ряді гуцульських пісень. Ось кілька рядків з двох із них:

Той ой Космач файне село
З Клявзи до Рушора,
Бо Джульєта поселилась
Перша у цих горах.
В Завоєлах із Нікосом
Удвох вони жили.
Отак то си у Карпатах
Люди розмножили…[3]

Або:

Ой підемо в Завоєли, у тисовий замок,
Та там вино мемо пити, що застане ранок…[4]

Можна наводити й інші подібні фольклорні записи. Хоч від тих днів минуло багато століть, але й сьогодні є в Космачі такі назви: Акра й Завоєли, Клявза й Рушір — присілки Космача, Ґреґіт — гірська вершина. Не беремося стверджувати, що Космач постав у часи Київської Руси — це справа істориків та археологів, які, на жаль, тут ще не все вивчили.

Пригадується, як свого часу комуністи запланували знищити в самісінькому центрі Космача каплицю і хрест на честь скасування панщини. З Косова порадили тодішньому пароховi Космача забрати хрест на церковне подвір’я. Дали для цього відповідну техніку. Священик Василь Дуган зібрав церковний комітет і сказав, що треба взяти хрест на поле в цвинтар біля церкви Петра і Павла. Космачани не погодилися. Тоді знайшовся один гуцул Дем’ян Бербеничук, який згодився зробити це. Урядовці дали йому підмогу. Коли викопали хрест, то знайшли там скляну пляшку з документами, які свідчили, що цей хрест було споруджено в Космачі 1848 року, а посвятив його настоятель храму Преподобної Параскевії отець Матвій Мохнатчук. І встановлено його на роздоріжжі космацькими гуцулами Проданюком, Книшуком, Зизатчуком, Дзвінчуком… Голова сільської ради в Космачі заявив, що ті папери написані чужою мовою і він мусить передати їх до Косова аби там прочитали. Папери швиденько повезли до Косова і передали в КДБ, як це тоді вимагалося. Там і

закінчилася їх доля. Викопували хрест вночі і сподівалися, що там уже більше нічого немає. На досвітку голова сільради пішов туди чогось подивитися і здалося йому, що в глині щось чорніє. Торкнув це палицею і побачив великий круглий чорний горщик з накривкою. Вхопив під пахву і мерщій до сільради. Зачинився в кабінеті. Спробував горщик відкрити, але він був заварений живицею. Врешті-решт — відкрив. Побачив там тринадцять аркушів пергаменту, списаного дрібним почерком. Мова була незрозуміла. Зацікавило, що там написано. Зобов'язав прибиральницю Настю Варцаб'юк негайно привести в сільраду Ірину Новицьку, дочку Василя, 1910 р.н., яка закінчила два європейські університети і знала багато мов. Та прийшла.

"Я застала нашого голову сільради переляканого, як з хреста знятого", — зізнавалася вона мені через декілька років. Він подивився на мене, наказав Половичисі аби та казала, що його немає і нікого не пускала до нього, а мені велів аби я тримала язик за зубами, бо інакше буду мати справу з КДБ. Дав мені читати той пергамент і сказав, що то було знайдено під хрестом. Я почала читати, хоч не все там розуміла, бо був він написаний болгарською мовою і не дуже чітким почерком. Але дочиталася, що писаний він чорнилом, отриманим шляхом заварювання лушпиння волоського горіха, і розповідає про історію Космача. Датований був 1236–1249 роками і розповідав, що 1236 року в Космачі було збудовано в той час церкву архістратига Михаїла з одною банею. Церква мала ззаду добудову, яка лучилася до іконостасу, а спереду подібної величини ґанок з дверима, через який заходили парафіяни до церкви. Я зрозуміла, що писав цей літопис сам священик, який міг бути болгарином чи хорватом. Я навіть подумала, що в Карпати християнство могло прийти скоріше, ніж до Києва, від хорватів. В літописі кожного року писалася одна картка пергаменту. Досить докладно літописець описував напад татар на Космач і те, що гуцули повтікали від них у гори. Татари найбільше мордували жінок. Тоді багато жінок втекло до церкви, бо татари церкви не чіпали. Але вийшло, що цього разу вони спалили космацьку церкву. Якраз тоді в Космачі була сильна повінь. Гуцули Космача, аби помститися татарам за спалену церкву і за замордованих односельців, відкрили на річці Пістиньці клявзу і вода почала топити село. Татари – в паніці, намагалися втікати в гори, але звідти гуцули кидали в них камінням. З Космача не вдалося втекти жодному татаринові. Всі були потоплені й побиті. Церкву вже на тому місці не відбудовували, бо там було спалено багато жінок. Поставили там гуцули лише високий хрест. Церковцю собі збудували вже на полудневому березі річки Тікачі. Літопис вцілів, бо зберігався у священика вдома. Священика татари не чіпали. Поки він добіг до церкви, то церква вже згоріла. Відтак знову були непевні часи і літописець пише, що перериває своє писання і закопує в глиняному горщику на тому місці, де була церковця святого Михаїла. Може збережеться для нащадків. Я дочитала останню сторінку, глянула на голову сільради, а він вихопив мені з рук пергамент і кинув у кухні у ватру. Я мало не зомліла від побаченого... Місце, де стояв хрест, швиденько зарівняли, каплицю розібрали, а на тому місці збудували будинок автостанції, який зараз переобладнано в "Молодіжний бар". Виходячи із вищесказаного, не важко здогадатися, що голова сільради спалив Космацький Літопис, мабуть тому, аби ним не зацікавився КДБ і Космач знову не мав би спокою".

Народні легенди і пісні твердять, що в Космачі було три цвинтарі. На пагорбі Мончіль був колись замок, а на присілку Завоєли — другий. Що перша назва Космача була Завоєли, а вже згодом виникла друга назва — Космач. Археологи з Санкт-Петербурга вважають, що пагорб Мончіль — то прадавній курган, на зразок скитських курганів. Небавом на Мончілі вони розпочнуть розкопи. Одним словом, майбутнє може дати нам у Космачі нові відкриття.

Минуле Космача багате на цікаві історичні події. Космачани мужньо боролися з турецькими наїзниками, пізніше діяв тут загін опришків Олекси Довбуша. Легендарний ватажок опришків загинув у Космачі. Тут поставлено йому пам'ятник, а Михайло Дідишин на своєму подвір'ї збудував музей Довбуша. Справу Довбуша продовжив Федір Бойчук, який був уродженцем Космача. Він зорганізував загін опришків із космацьких гуцулів. Варто пригадати, що Довбуш щедро жертвував на будову та й сам брав участь у будівництві в Космачі церкви святої Параскевії[5].

Космач належав кілька століть до Польщі, а згодом — до Австро-Угорщини. На

мешканців накладались великі податки. Тоді місцеві гуцули вирішили піти до Відня просити цісаря Франца-Йосифа про зменшення податків. Дванадцять верховинців одяглись у космацьку ношу й вирушили до Відня. Цісар прийняв їх досить тепло. Його зацікавила космацька ноша і він запросив своїх гостей приїхати до Відня з показом гуцульського весілля. Згодом таке весілля приїхало до Відня, але перед тим на майдані перед церквою Петра і Павла зібрався весь Космач, створили спеціальну комісію і стали вибирати найкращого парубка і найкращу дівку, яких згодом призначили князем і княгинею на весілля. Чи не був цей конкурс краси першим на наших землях? Князем тоді громада вибрала Брія Вінтоняка, його старшим дружбою — Олексія Клапцуняка[6]. Космачани показали своє весілля в цісарській палаті. Франц-Йосиф та австрійські вельможі насолоджувалися космацькою музикою, танцями і піснями, зі смаком їли гуцульські страви[7]. Голова Австрійської держави подарував молодому подружжю з Космача спеціальні медалі зі своїм зображенням та багато грошей як віно (посаг), за яке вони купили собі ділянку поля.

Австрійський цісар запросив космачан приїхати до Відня вдруге з хором. Гуцули його прохання виконали. Між цісарем і Космачем зав'язалася дружба, що рідко траплялося. Тоді Космач майже повністю було звільнено від податків. На знак пошани до цісаря в космацьких хатах поруч з іконами ставили портрети цісаря і членів його родини. Кожна сім'я мала за велику честь тримати в своїй хаті портрет Франца-Йосифа. Ці портрети зберігаються ще й досі в хатах старожилів.

Отак сторінка за сторінкою писалася історія Космача. В селі було відкрито першу на Гуцульщині читальню "Просвіти"[8]. Тут були відомі в Галичині підприємства видобутку озокериту. У 1939 році Космач, як і всю Галичину, захопила Червона армія. Від того часу для космачан настали чорні дні. Тривали вони аж до початку "перебудови". Протягом цих десятиліть правляча комуністична партія вважала Космач якщо не центром націоналізму, то "бандерівським кублом", сталінські репресії гірко відбилися на долі сотень космачан. У Космачі в роки Другої світової війни міцно закріпилися сили Української Повстанської Армії. Взимку 1944—1945 років у Космачі було розташовано дев'ятнадцять сотень УПА[9]. В 1944 році було проголошено Космацьку незалежну республіку[10]. Про те, що тоді для України значив Космач, маємо багато свідчень.

Минав час. Закінчилась війна. В Космачі заснували колгосп, проте космацькі гуцули швидко зліквідували його. Сотні волелюбних космачан опинилися на еміграції в Канаді, США, Бразилії, Венесуелі, Великій Британії, Німеччині, Франції, Австралії і в концтаборах Росії та Казахстану. В концтаборах відбували строки жителі Космача: Петро Палійчук з родиною, Василь Пожоджук, Юра Линдюк, Параска Боб'як, Петро Варцаб'юк, Олекса Костюк, Олена та Іван Махначуки, Марія Варцаб'юк, вчителька з Завоєлів Анна Никорович, Параска Вагелюк, Іван Карп'юк з родиною і десятки-десятки інших. Тут було арештовано і вивезено на каторгу історика Валентина Мороза, а згодом і космацького священика Василя Романюка. Вже після звільнення з ув'язнення отця Василя Романюка було висвячено в Космачі на владику Ужгородського і Хустського. А невдовзі єпископ Романюк був обраний патріархом Київським і всієї Руси-України. Значних поневірянь у Космачі зазнали віруючі греко-католики. Було спалено церкву Преподобної Параскевії.

Історія Космача тісно пов'язана з біографією Олекси Новаківського, Михайла Мороза, Григорія Смольського, Святослава Гординського, Едварда Козака, Степана Луцика, Ольги Рем, Антона Мороза, Мирона Левицького, Філарета Колесси, Ірини Вільде та ін.

Мешканці Космача, крім художніх обдаровань, відзначаються досить високим рівнем громадянської свідомості. У 1990 році, коли в Україні спостерігалося піднесення руху за перебудову, гуцули Космача стали в живий ланцюг на трасі "Житомир — Київ" у День злуки всіх українських земель. А ще перед цим хор космацької церкви Петра і Павла співав Службу Божу у Володимирському соборі в Києві. Коли сталася трагедія в Чорнобилі, космацький народний ансамбль пісні і танцю їздив туди з концертами для ліквідаторів наслідків Чорнобильської катастрофи. Численні делегації космачан брали участь у роботі Першого всеукраїнського конґресу писанкарів (1992 р.), представляли мистецтво Космача на багатьох етнографічних ярмарках, фестива-

лях і виставках декоративно-прикладного мистецтва. Космач відомий всьому світові своїми писанками[11], вишивками[12], народною ношею[13], звичаями та обрядами[14], майстрами музичних інструментів[15]... Сьогодні в Космачі працює кілька сотень майстрів декоративно-прикладного мистецтва.

Жителі Космача вміють будувати гарні будинки, церкви. Будівельні бригади з Космача працюють у Польщі, Чехії, Росії та в різних регіонах України. Свого часу гуцули з Космача працювали навіть на спорудженні Олімпійського комплексу в Москві. Космацькі гуцули працювали на лісорозробках, як це було модно колись називати "в бутині" і то не лише на Гуцульщині, а й на Лемківщині, Бойківщині, часто в Естонії та Латвії. Космацький гуцул Гриць Гаврищук, син Василя, дійшов від простого лісоруба до керівника тресту "Прикарпатліс". Він був депутатом Верховної Ради Союзу п'яти скликань (на п'ятій сесії мав виступ)[16]. Багато доброго зробив для Космача. Завдяки Григорію Гаврищуку в Космачі споруджено Народний дім у центрі села, а біля нього встановлено погруддя Тараса Шевченка. Він посприяв у спорудженні великого форельного комплексу в Космачі, де багато космачан мали роботу. Він був патріотом свого села і патріотом України. Його дружба з Михайлом Морозом, Микитою Семчуком, його фотографії з вояками УПА є свідченням того, що це була справді велика і чесна особистість не лише в історії Космача, а й в історії України. Про нього як керівника великого підприємства, депутата, державного діяча письменник Терень Масенко написав книгу[17].

У Космачі Григорій Смольський написав чудову повість "Олекса Довбуш", а письменниця Ольга Луцик-Рем з Америки — п'єсу "Князі гуцульських полонин"[18]. Сьогодні слава про космацьких митців вийшла далеко за межі України. В Парижі живе талановита малярка Марія Марчак, в Торонто — обдарований скульптор Михайло Юсипчук, в Івано-Франківську — унікальна майстриня з обробки шкіри Арсенія Кисиличук, у Коломиї — самобутня майстриня народного українського одягу Анна Вінтоняк[19]... Усі вони — уродженці Космача. На основі матеріалу, зібраного в Космачі, Валентин Мороз написав свою знамениту "Хроніку опору". Заслуженою славою користуються дослідники мистецтва і ремесел Космача Володимир Шухевич[20], Оскар Кольберг[21], Давид Гоберман[22], Василь Скуратівський[23], Володимир Качкан[24], Раїса Захарчук-Чугай[25], Тетяна Кара-Васильєва...[26]

За останні роки історією Космача, його мистецтвом, природним довкіллям зацікавилися науковці, насамперед історики: Петро Сіреджук, Олена Никорак[27]... При Українському науково-дослідному інституті гірського лісівництва імені Пастернака працює Микола Сіреджук, який також народився в Космачі. Він розробляє тему "Лісівничо-екологічні особливості відтворення лісів північно-західної частини покутсько-буковинських Карпат". Питання екології сьогодні для Космача, як і для всієї України, надзвичайно актуальне.

У Космачі рубають ліс і везуть його в усі усюди. І от не так давно природа вже дала сигнал про те, що вона розгнівалася на Космач і зсунула цілу гору на хату Миколи Скварича, який проживає на присілку Плаюци. Це лише один такий випадок у Космачі, а що буде, коли посунуться гори біля водоспаду в Рушорі? Це питання наче ще мало тривожить урядовців. Більше того, дожився Космач, що вже козулю чи оленя, кабана чи борсука в його лісах не часто побачиш, бо облави тут на звірину влаштовувались такі, що аж ліси тяжко-важко стогнали.

Попри всі свої негаразди, попри всі проблеми і болі Космач, як і вся Гуцульщина, як і вся Україна, впевнено входить у третє тисячоліття. Бо в третьому тисячолітті в Космачі станеться значні зміни. Віриться, що в третьому тисячолітті краще запрацюють закони України, поліпшиться добробут населення, припиниться масове вирубування лісів, і на території Космача, як і в сусідніх селах, буде зразковий національний природний парк. Якби мала Австрія чи Швейцарія таке село як Космач, то воно давно стало б центром туризму і приносило б величезні прибутки. Сьогодні в Космачі вже є база відпочинку київської фірми "Оболонь", але вона ще далека від європейського зразка. Туризм у Космачі — справа майбутнього. Бо якщо в Космачі спорудити сучасні туристичні комплекси, привести до ладу дороги, водити туристів до народних майстрів на екскурсії — то слава Космача ще більше пошириться в світі. І до того ж, місцеве населення буде більше мати роботи, а народні майстри – ринок збуту своєї продукції. Чудові талановиті

народні майстри живуть у Космачі. Уміють вони веселитися, вміють і творити[28]. Космач може привернути до себе значно більшу увагу заможних людей України (навіть з Києва), котрі могли б тут в ширших масштабах споруджувати для себе відповідні оселі.

На Першому міжнародному з'їзді писанкарів у 1992 році було прийнято ухвалу, в якій наголошувалося: "З'їзд також звертається до відповідних служб президентської адміністрації Івано-Франківської області з проханням сприяти відкриттю в с. Космач Косівського району Школи українського народного мистецтва з розширеною спеціалізацією — "писанкарство", "вишивка", "ткацтво"[29]. Як не прикро, а й цю ухвалу в Косові та Івано-Франківську тривалий час ігнорували, бо на Космач з часів радянської влади дивилися, як на малоперспективне село.

Як сказав колись великий Шевченко — дивно якось діється між нами. Хіба не так? Бо як інакше розуміти, що мистецтво Космача, його культуру добре бачать в Києві чи Америці, Москві чи Санкт-Петербурзі, а в Прикарпатті ще не всі. А Космач справді треба знати і любити всім. Тут, що не хата — то майстер, митець, якому руки треба цілувати, за життя пам'ятник ставити... На всій Гуцульщині, навіть в цьому краю народних майстрів, де рідко який житель не володіє досконало хоч би одним традиційним ремеслом, виділяється село Космач... Тому в Космачі має бути зразковий музей... Час поширити на Космач статус заповідних сіл. Маємо пильнувати за тим, щоб і надалі ніщо не псувало його унікального вигляду, щоб нові споруди відповідали загальному стилеві, а старовинні забудови належно оберігались. Беремо ж ми під охорону такого типу село, оголошуємо заповідними райони чи навіть цілі міста, що становлять особливу цінність. Такий режим потрібен Космачу. Селу, де природа і люди створили гармонійне ціле, що викликає гордість за славні справи наших предків і за сьогоднішню сільську новизну, за талант народу-художника[30]... На жаль, не надають належного значення розвиткові народного мистецтва в Космачі і урядовці та дирекції семи космацьких загальноосвітніх шкіл та школи мистецтв. Приміром, аж до останнього часу у Космачі не вчили на боднаря, майстра обробки шкіри, кушніра чи кераміста. В Космацьких школах діти навчалися хіба що писати писанки та вишивати. Потрібно більше навчати школярів азам ткацтва, різьблення і боднарства. Так, у середній школі славетний космацький ткач Дмитро Линдюк, син Андрія, міг би добре навчити дітей ткацтва; єдиний боднар на Гуцульщині, який вміє виготовляти пасковики, Андрій Івасюк — боднарства, вишивальниця Гафія Чорняк — вишивати, а Явдоха Дзвінчук — плести кошики з ліщини. В неповній середній школі на присілку Бані, міг би вчити дітлахів боднарства Лукин Полагнек, ткацтва — Михайло Кравчук, вишивки — Наталя Палійчук, виготовляти дерев'яні скульптури — Микола Палійчук. В неповній середній школі на присілку Ставник Василь Бойчук, син Василя, міг би вчити дітей робити дримби, Марія Бойчук — писанкарства, Марія Вінтоняк — ткацтва. Бо хто ж продовжить славу космацьких митців завтра? Приємно, що в Космацькій середній школі навчає школярів писанкарства справжній знавець цієї справи, учасниця Першого міжнародного з'їзду писанкарів (1992 р.) Марія Дзвінчук, а в неповній середній школі присілка Рушір — Анна Бодруг, дочка Курила, вихованці якої не раз ставали лауреатами міжнародних конкурсів дитячої писанки. Але таких людей є одиниці та й не завжди охоче йдуть їм назустріч дирекції шкіл. Безумовно, настане час, коли в Космачі буде і училище писанкарства, і належне ставлення до писанкарів з боку чиновників.

Віримо, що буде в Космачі і спеціальна фірма, котра експортуватиме космацькі писанки в різні країни, бо вже й тепер космацькі вироби люблять у багатьох куточках світу, а уродженка Космача Явдоха Кушнірчук свого часу писала писанки навіть для президента США Рональда Рейгана та американських конґресменів.

У перспективі в Космачі може діяти і фірма, яка виготовляла б різні чаї з карпатських цілющих зел, які мали б значний попит. Зважаючи на те, що Космач здавна славився своїми солеварнями, в Космачі могла б діяти і фірма коркування соляної води в пластикові пляшки для соляних ванн, які сьогодні доволі широко застосовуються в українській медицині. Особливо великі прибутки для Космача могла б дати вода "нафтуся", якої в Космачі немало. Є в цьому селі й інші лікувальні води.

Ще на початку століття Космач славився в Галичині своїми нафтовими копальнями.

Сподіваємося, що на великих глибинах геологи ще відкриють в Космачі поклади нафти, а можливо й газу.

Особливе місце тут мав би знайти спорт, бо ще за часів Польщі в Космачі був чемпіон Галичини — Андрій Ків'як. Славу космацького лижваря мають продовжити наші сучасники.

За будь-якої пори — взимку, весною і влітку — до Космача їдуть з усіх усюд письменники, художники, артисти, політичні діячі, студенти... Їдуть з Парижа, з Сіднею і Вашінгтона, Лондона і Торонто... Тут були не так давно керівник балету "Веселка" з Австралії Наталя Тиравська, голова Світової федерації українських жіночих організацій Оксана Соколик, танцюристи балету "Степи" з Франції, колишній генеральний секретар Світового конґресу українців Ярослав Соколик з Канади, 88-літній академік Петро Тронько з Києва. Всіх їх радо вітав Космач – справді своєрідна столиця Гуцульщини. Після відвідин Космача, Михайло Білас зізнавався відомому літописцю Гуцульщини академіку Володимирові Качкану:

"Якось приїхав я до Космача, сиджу собі на пагорбку, дивлюся, як довкіл гори купаються у вогні: горить черлено бук, жовтизною клен, аж небо від того стало фіолетуватим... А там неподалік приходять та вмощуються два молодики й одразу — пензлі в руки. Не втримався, кажу їм: "Що ви малюєте, хлопці? Та хіба таку красу можна раз-два змалювати, ви ж надивляйтесь, вдихайте її у легені, у кров, беріть у серце й душу..."[31]

Дуже добре — поетично, образно сказано: беріть цю красу у серце! Тож хай квітне гуцульське село Космач, славне своєю історією, красою природи і своїми талантами! На радість, на втіху рідній нашій неньці Соборній Україні!

с. Космач
Івано-Франківської обл.

1 *Бандрівський М.* та ін. Старожитності Косівщини. Історичні нариси. - Івано-Франківськ, 1997. - С. 68.
2 *Пожоджук Дмитро.* Космач - столиця Гуцульщини. Гуцульщина. - Торонто, 1992, ч. 29.
3 Записав Дмитро Пожоджук від Н.О.Кіращук, 1907 р.н., в Космачі.
4 Записав Дмитро Пожоджук від Г.І.Кушнірчука, 1904 р.н., в Космачі.
5 *Домашевський Микола.* Історія Гуцульщини. - Чікаго, 1985. - Т. ІІ. - С. 270-281.
6 *Пожоджук Дмитро.* З космачан зробили папуасів // Гуцульський край, 1998, 5 грудня.
7 *Іваничук Роман.* Шрами на скалі. - Львів, 1987. - С. 196.
8 *Сеньків Іван.* Гуцульська спадщина. - К., 1995. - С. 14.
9 Космацька Республіка // Український Самостійник, 1957. - Ч. 2-3.
10 *Домашевський Микола.* Історія Гуцульщини. - Чікаго, 1985. - Т. ІІ. - С. 454.
11 *Цегельська Олександра.* Космацькі писанки // НТЕ, 1967, ч. 2.
12 *Смольський Григорій.* Космацькі виставки // НТЕ, 1968, ч. 1.
13 *Война Владимир.* Многоцветье Космача // Наука и религия, 1980, ч. 8.
14 *Пожоджук Дмитро.* Українське весілля // Вільна думка. - Австралія, 1999, ч. 1-3.
15 Космацький Страдіварі // Гуцульщина. - Торонто, 1999.
16 *Сіреджук П.* У Карпатах Жовтень зорі засвітив // Радянська Гуцульщина, 1975.
17 *Масенко Терень.* Під небом Гуцульщини. - К., 1961.
18 *Луцик Рем-Ольга.* Князі гуцульських полонин. - Торонто, 1984.
19 *Ганна Вінтоняк.* - К., 1983.
20 *Шухевич Володимир.* Гуцульщина. - Львів, 1899-1908.
21 *Kolberg O.* Pokucie. Obraz etnograjiczny. - Krakyw, 1882-1889, t. 1-4.
22 *Гоберман Д. Н.* Искусство гуцулов. - М., 1980.
23 *Скуратівський Василь.* Посвіт. - К., 1988.
24 *Качкан Володимир.* Світло високого дня. - Ужгород, 1989.
25 *Захарчук-Чугай Р.В.* Українська народна вишивка. Західні області УРСР. - К., 1988.
26 *Кара-Васильєва Т.В.* Творці дивосвіту. - К., 1984.
27 *Никорак О.І.* Сучасні художні тканини Українських Карпат. - К., 1988.
28 *Боднар Ігор.* Орнаментика карпатських вишивок // НТЕ, 1969, ч. 2.
29 Матеріали науково-практичної конференції "Писанка - символ України" з Міжнародного з'їзду писанкарів 27 вересня 1992 року. - К., 1993. - С. 122-123.
30 *Федорів Роман.* Плуг у борозні. - Львів, 1979. - С. 202.
31 *Качкан В.* Світло... - С. 84.

КОСМАЧ
(уривки з поеми)

Äìèòðî ÏÀÂËÈ×ÊÎ

Присвячую Лукинові Вардзаруку

1

Космач. Долина поміж гір,
Як писанка в долоні Бога...
Туди вела мене дорога
На храм Петра через Рушір.
Я був малим. Душа ще спала.
Ліси шуміли, як ріка.
Над горами небес дзеркала
Тримала й тихо обертала
Чиясь невидима рука.
Минувши Яблунів і Глоди,
Йдучи, шукав я прохолоди,
Питав братів: “Коли спічнем?”
Дорога вгору йшла, а спека,
Немов підпалена смерека,
Пашіла мерехтким вогнем.
Дванадцятого липня. В гори
Всі села йдуть з низовини,
Йде Люча, йдуть Березуни,
Йдуть Ключеви, йдуть Акришори,
Ідуть стопчатівські убори,
І мишинські, трудні від змори,
Зелені й сині кафтани.
Коли я вперше став на Рунку,
Зирнув у космос Космача,
Я захмелів, як від цілунку
Любові першої хлопча.
Душа збудилася. Навіки
Космач у мене увійшов.
Смереки, наче княжі піки,
Зелених нив стобарвні ріки,
Гір кам’яних сніжний покров,
Хрести космацьких двох церков —
Заграло все переді мною,
Прийшло чуття, що я живу,
Що дух мій радості струною
Вплітається в буття канву.
Стежками люди йшли в долину,
Червоні й чорні сардаки,
Спижеві топірці, хустки,
Що стиглим кольором малину
Нагадують іздалека,
Оранжеві, як чорнобривці,
Сорочок вишивки густі,
Стеблина світла в кожній гривці
Дівочій — барви золоті,
І постоли, й вузькі холошні,
І жовті запаски безбожні,
Що загинались на кутах,
Щоб показати ніжки голі,
І за ременями пістолі —
Це все було в моїх очах.
Я йшов. Душа — в подивуванні.
Я тамував на серці щем,
А сонце в золотій крисані
Йшло поруч понад Космачем.

2

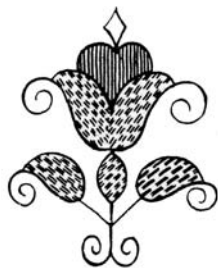
Мій Києве, мій Чигирине,
Державних устремлінь міста,
Ви знаєте, як серце гине,
Як з пісні, мов з жили людини,
Як з ваших каменів та з глини
В Дніпро стікала кров свята.
Палили вас і катували
Сусідів заздрісних навали,
Та ви горіли й воскресали,
Вставали з попелу й золи;
І вас ніхто не міг зборoти,
Бо ж не самотні ви були,
Бо в час неволі й соромоти,
Як ви молилися крізь плач,
Ховаючи нутро державне
За слово вкірне і безправне,
Столицею в нас був Космач...

...Мій друже дорогий, Лукине,
Минеться все, та не загине
Ніколи слава Космача.
Ще будуть празники Петрові,
Десь там, побіля поля крові,
Дівочих запасок парча
Ще буде сяяти, як завше;
Кров і красу в одне зв’язавши,
Щасливим буде це село,
І Київ буде пам’ятати,
Що там, коло твоєї хати,

Державство наше проросло.
Вся Україна там боролась,
Але в стрімку, могильну пролазь
Немало впало космачан,
Бо що то військо без народу,
Без тих, що там хрестили воду
І присягали на Йордан?
А ті пісні, музики, танці,
Що їх любили так повстанці,
А ті клапані й каптарі,
А ті вишивані кожухи,
Хіба то не священні духи,
Хіба то не боївкарі?
Задля великої ідеї
Не лиш ремені й портупеї —
Вмирали теж байбараки.
І в тім була космацька сила,
Що Україну воскресила,
Поставши з Божої руки.

Київ

Довбуш. Мал. І. Цибулько



ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

Óëÿíà Ì ÎË×ÊÎ

У сучасних умовах відродження національної культури особливої ваги набуває творчість митців, які були незаслужено забуті, а їхні музичні доробки знищені або розкидані по світах. Саме до них належить постать Нестора Нижанківського. Багата композиторська спадщина, педагогічна, виконавська, громадська, музично-критична діяльність ставлять його в один ряд з провідними діячами того часу Л.Ревуцьким, В.Косенком, С.Людкевичем, В.Барвінським.

Проживши тільки 47 років (1893–1940), митець залишив чималу музичну спадщину. Його творчий доробок охоплює композиції, різноманітні за жанрами. Це солоспіви, фортепіанна, хорова, симфонічна, камерна, театральна музика, обробки народних пісень. Всього близько 70 творів. Мистецьку біографію Нижанківського можна умовно поділити на чотири періоди: перший – 1912–1920 (створення ранніх композицій); другий – 1920–1923 (роки навчання у Й.Маркса); третій – 1924–1928 (час становлення в Празі у В.Новака); четвертий – 1929–1939 (повернення до Львова).

Формування Н.Нижанківського як зрілого композитора тривало до 35 років. На перешкоді цьому став неспокій Першої світової війни, складні умови життя в еміграції, тяжка недуга, що негативно впливало на його творчу продуктивність. Але, разом з тим, Нижанківський залишив висохудожній доробок, яким збагатив українську музичну культуру.

Невичерпною скарбницею для професійної музики є фортепіанні твори, які займають провідне місце в його спадщині. Над ними автор працював протягом усього життя. Для Нижанківського фортепіано – улюблений інструмент, бо йому можна довірити інтимні таємниці душі, особисті переживання. Воно, разом з тим, здатне втілити широкі драматичні концепції та порушити гостро хвилюючі проблеми.

Будучи талановитим імпровізатором, композитор не раз фантазував на фортепіано. Ще з дитячих років він любив це музикування і в автобіографії згадує: "радо фантазував"[1]. Часто на концертах траплялося так, що репертуар був вичерпаний, а слухачі чекали наступних композицій. Саме тоді народжувалися натхненно-поетичні імпровізації. Фантазував Нижанківський виключно на теми українських пісень. Дехто з його сучасників вважав ці композиції закінченими творами.

В його особі напрочуд вдало поєдналися в одне ціле композитор та піаніст. На концертних естрадах як соліст-виконавець він виступав досить рідко. Але в той же час був одним з найпопулярніших акомпаніаторів. Його сучасники згадують: "Акомпанемент Нестора не був звичайний собі супровід, це була окрема музична подія. І не раз бажалося, щоб соліст перестав співати чи грати, щоб можна було слухати тільки "акомпаніатора", бо Нестор не акомпанував, а творив на естраді. Спеціально його акомпанемент до пісень своїх або його батька був такий одухотворений, що здавалося, ніби за кожним разом чуємо новий твір чи нову інтерпретацію!"[2].

Любов до імпровізації знайшла своє втілення у широкій палітрі фортепіанних жанрів. Найкраще його композиторський талант проявився у п'єсах малих форм: "Вальс", "Коломийка", "З мого щоденника", "Марш", "Спомин", "Інтермеццо", "Твори для молоді". Вражають своїм лаконізмом мініатюри "Відповідь на картку з Мадриду", "Мала прелюдія на тему "Не бий, сину, коня в головоньку". Прекрасним прикладом циклічного жанру є "Маленька сюїта" з програмною назвою "Листи до неї". У поліфонічній музиці Нижанківський залишив "Прелюдію і фугу на українську тему" c-moll, "Фугу на тему B-A-C-H". До творів великої форми належать "Варіації на українську тему" fis-moll.

На жаль, це весь перелік фортепіанних композицій, які через багато років вдалось розшукати й відродити дослідникові та композиторові І.Соневицькому. Цьому сприяли друзі та знайомі Нижанківського: М.Антонович, Б.Бережницький, А.Гнатишин,

Р.Климкевич, Л.Колесса, Л.Крушельницький, З.Лисько, П.Маценко, К.Нижанківська, Р.Савицький та Р.Савицький-молодший, М.Скаля-Старицький, І.Фургалев, В.Балтарович-Штон. Твори композитора були розкидані по всьому світу. Але фатально-непоправною в музичній долі творчого доробку була втрата у 1945 році повної колекції творів композитора. В листі до І.Соневицького дружина Н.Нижанківського п.Меланія пише: "Найбільша трагедія — це те, що ноти-манускрипти пропали в Празі, де я їх старанно переховувала, не з моєї вини. Мене заарештовано, а безсовісна юрба знищила дорібок цілого життя."[3]

Єдиним друкованим за життя автора виданням стали "Твори для молоді". Цей альбом п'єс виданий Союзом Українських Професійних Музик у січні 1936 року. Назви збірника і п'єс подаються чотирма мовами: українською, німецькою, англійською, французькою. "Твори для молоді" вийшли під авторською редакцією.

"Прелюдія і фуга на українську тему" c-moll надруковані після смерті композитора у 1944 році Українським видавництвом (Краків, Львів). Друкований примірник вийшов за редакцією В.Витвицького.

Сорок років фортепіанні твори митця були в забутті. Лише в 1984 році на світ з'являються "Вибрані фортепіанні твори" Н.Нижанківського за редакцією Дарії Гординської-Каранович. Сюди увійшли усі віднайдені твори композитора. Видавцем збірника є Український Музичний Інститут Америки (Нью-Йорк), за фінансової підтримки д-ра Зенона Нижанківського. Відома піаністка ознайомлює з біографічними даними митця, його композиторською спадщиною та особливостями музичного стилю. Збірник надрукований українською і англійською мовами.

Через п'ять років, у 1989 році, фортепіанні твори Нижанківського опубліковані на рідній землі, у видавництві "Музична Україна" в Києві, за редакцією професора, піаністки Марії Крушельницької. Сюди увійшли "Вальс", "Прелюдія і фуга на українську тему", "Коломийка", "Спомин" "Маленька сюїта", "Інтермеццо" та "Твори для дітей". Збірник має назву "Твори для фортепіано". Відомий дослідник творчості митця Ю.Булка доповнює це видання вступною статтею "Нестор Нижанківський і його фортепіанна творчість", в якій аналізує представлені композиції, подає стисло біографічні дані. Збірник виданий двома мовами — українською і російською.

У роки становлення української держави до творів композитора виявляється чималий інтерес. Тернопільське видавництво "Лілея" у 1996 році випускає "Фортепіанні твори для молоді" Н.Нижанківського, упорядником яких є О.Смоляк та Л.Корній. Збірник доповнений вступною статтею О.Смоляка. Тут він подає біографію композитора, стисло описує музичну спадщину та аналізує фортепіанний стиль. Збірник складається з таких творів: "Марш горобчиків", "Староукраїнська пісня", "Коломийка", "Івасько грає на чельо", "Гавот ляльки", "Мала прелюдія", "Інтермеццо", "Вальс". На обкладинці — портрет автора. Мова — українська. У 2001 році здійснюється видання "Великих варіацій" митця Тернопільською крайовою організацією Національної Ліги українських композиторів при фінансовій підтримці Зої та Олега Нижанківських. В нотах вміщено передмову професора Юрія Булки "Великі варіації" Нестора Нижанківського" та коментарі редакторів-упорядників Лідії Черкас і Якима Горака.

Ці нотні видання в час відродження української культури сприяли широкій популяризації творчості композитора. Фортепіанні п'єси автора збагатили педагогічний репертуар як початківців, так і зрілих піаністів. Важливим є те, що наші музиканти виховуються і зростають на патріотичних і глибоко національних композиціях Н.Нижанківського.

Одним із ранніх фортепіанних творів Н.Нижанківського є "Вальс" cis-moll (інша назва "Сентиментальний вальс"). Цей твір має свою історію, тісно пов'язану з біографією композитора. Задум п'єси виник під час перебування автора у російському полоні, у Задонську 1917 року. Тут Нижанківський часто імпровізував. Так з'явилися перші музичні фрази згаданого вальсу. Нове життя твір одержав під час львівського періоду творчості. Неабияку роль у цьому відіграли зв'язки композитора з мистецькою молоддю Львова. У 30-х роках у Львові існував гурток "Сцена Богеми", учасником якого була танцюристка Галина Голубовська. Саме вона виконала свою хореографічну композицію під музику "Вальсу" cis-moll. Дослідник спадщини композитора І.Соневицький вказує, що на

першій сторінці автографа цього твору був такий текст: “Дорога Галинка! Прийми цей чорновик як доказ вдячності за прекрасний танок, який ти під цю музику танцювала. Нестор Нижанківський. Львів, 14 квітня 1934”[4].

Ця невеличка п’єса сповнена меланхолійним настроєм. Своїм мелодійним та ритмічним задумом нагадує солоспів Н. Нижанківського “Не співай по весні”. Твір написаний у тричастинній формі. Головним засобом виразовості є мелодія, інтонаційні джерела якої походять зі старогалицької пісенності. Подекуди основна тема вальсу прикрашена легкою орнаментикою, яка властива вокальній музиці. Гармонія типово романтична, насичена подвійними домінантами з альтераціями, секундовими затриманнями, що надає п’єсі настроєвого характеру. Вальс cis-moll є вдалим взірцем еволюції жанру на національній основі.

“Коломийка” fis-moll Н. Нижанківського належить до творів, в яких широко використаний український фольклор. Виходець зі Стрийщини, де коломийка була поширеним видом народної творчості, композитор тонко відчував і знав цей жанр. Крім цього, неабиякий вплив на нього мала творчість батька — О.Нижанківського, а саме одна з найпопулярніших його п’єс “Вітрогони” (1890). Цей твір базується на темах народних коломийок. “Вітрогони” побудовані за принципом контрастного зіставлення тем і складаються з ліричного вступу (Andante) та чотирьох танців. Р.Сов’як, дослідник творчості О.Нижанківського, відзначає: “Вітрогони” автор назвав коломийками для фортепіано, хоча музично-інтонаційний матеріал цього твору виявляє сліди різних жанрів музично-танцювального фольклору — коломийки, козачка, шумки, як теж і деяких лірико-побутових жанрів (початок твору)”[5]. Цю композицію схвально зустрів М.Лисенко, який підкреслив міцну опору автора на народне мистецтво.

Нестор Нижанківський

Природно увібравши фольклорні надбання батька, Н.Нижанківський створив свою “Коломийку” fis-moll, яка стала ще одним взірцем втілення танцювальних образів українського фольклору.

Твір написаний у 1923 році, під час навчання композитора у Відні. Це був дуже продуктивний період творчості Н.Нижанківського. Тоді було написано ряд фортепіанних творів, і серед них “Великі варіації” fis-moll. І.Соневицький, досліджуючи цю композицію, припускає: “Можливо, що восьму варіацію цього твору виконували як самостійний твір під назвою “Концертова коломийка”. “Коломийку” виконував сам автор разом зі своєю “Прелюдією і фугою” у Черчі 23 липня 1934 року. Про “Концертову коломийку” Нижанківського згадує теж В.Барвінський. Одначе існує ймовірність, що “Концертова коломийка” була самостійним твором Нестора, не пов’язана із Великими варіаціями”[6].

Простежуючи еволюцію розвитку народного музичного матеріалу в творчості галицьких композиторів, Н.Нижанківський створює свою фортепіанну п’єсу на власну тему, надаючи їй характеру коломийки. Твір написаний у складній тричастинній формі, яка значно розширюється за рахунок варіаційної повторності. Основна тема витримана в коломийкових рисах і отримує характерне ладове забарвлення за допомогою fis-moll з підвищеними IV і VI ступенями. Властивий їй синкопований ритм підкреслює вируючу танцювальність п’єси. Заворожуюче безупинне кружляння досягається численними повтореннями теми.

“Коломийка” Н.Нижанківського є яскравим прикладом втілення українського фольклору в професійній музиці. У ній композитор майстерно поєднує народно-імпровізаційну манеру музикування з романтичною музичною мовою та фактурою.

Фортепіанні твори митця приваблюють своєю національною самобутністю. Вона прояв-

ляється у кожній клітині його музики і визначає виразові засоби. Композитор ясно та чітко виконував завдання синтезу національного мистецтва з загальноєвропейським, що ставить українську музику на один рівень зі світовою. В.Барвінський згадує, що Н. Нижанківський "належав до тої групи українських композиторів, які при помочі новітніх виразових засобів силкувалися якнайкраще видвигнути музичне "Я" українського народу"[7].

Н.Нижанківський є митцем національним. Користуючись усім комплексом виразових засобів, притаманних українському мелосу, він створює на основі цього велику групу творів, серед яких помітною є п'єса "З мого щоденника" a-moll. Вивчення та засвоєння елементів фольклору було розпочате під час навчання у Відні. Саме тут 10 серпня 1921 року була створена ця річ. Композитор присвятив її піаністці-віртуозу Л.Колессі. Твір "З мого щоденника" продовжує традицію українських композиторів щодо впровадження народно-танцювального жанру в професійну музику. Звідси — запальний та жвавий характер п'єси. Він підсилюється романтичною фактурою лістівського типу, для якої характерне оркестрове трактування фортепіано, охоплення всіх його регістрів.

П'єса "З мого щоденника" написана у складній тричастинній формі. Танцювальний характер та ритмічна структура основної теми нагадують найдавніші народні танці гопак та козачок, від яких композитор запозичив дводольний розмір, дрібний ритмічний малюнок, мелодичне та фактурне варіювання, багату орнаментику.

Н.Нижанківський усім серцем підтримував заклик С.Людкевича та В.Барвінського пропагувати український фольклор через професійну музику. Незважаючи на довгі роки перебування на чужині, композитор ґрунтовно вивчав особливості української народної пісні. Праця митця над музичним фольклором не пройшла даремно і була викладена в його докторській дисертації "Про спорідненість гуцульського і гуральського мелосу". Процес засвоєння народної пісні дарував життя новим цікавим творам. Серед них — "Мала прелюдія" на тему української народної пісні "Не бий, сину, коня в голівоньку" g-moll. Жанр прелюдії, пройшовши свій розвиток у композиторів-романтиків, знайшов широке відображення у творчості В.Барвінського. Його цикл з п'яти п'єс міцно спирається на національну основу. Н.Нижанківський також долучився до розвитку цього жанру. Але якщо у В.Барвінського — це розгорнуті концертні п'єси, то у Н.Нижанківського — прелюдія-мініатюра.

Згадана "Мала прелюдія" g-moll написана у 1934 році і відноситься до празького періоду творчості. П'єса є лаконічною і становить 18-тактову мініатюру. Твір написаний у формі періоду, з повторенням другого речення в ритмічному збільшенні та перегармонізації. На початку викладена основна мелодія п'єси, яка нагадує ліричні українські пісні. Сумний характер підсилений мінорною тональністю та темпом Andante. Гармонічний супровід є дуже прозорим і тільки доповнює мелодію. Композитор користується змінним розміром (4/4, 3/2, 6/8), дуже характерним для українського мелосу. Слухач ніби занурюється в сиву давнину, коли пісня була основним виявом людських почуттів.

Протягом усієї творчості Н.Нижанківський звертався до різноманітних фортепіанних творів: від творів великої форми, до мініатюр. П'єса "Відповідь на картку з Мадриду" g-moll є прикладом малої форми. У цій мініатюрі композитор стислими музичними засобами розкриває всю багатогранність лірико-психологічних образів.

Н.Нижанківський написав цю п'єсу у Черношицях біля Праги 2 квітня 1925 року. Тут збирався літературний клуб представників української еміграції під керуванням О.Олеся. На засіданнях часто бував Н.Нижанківський. Він захоплювався поезією провідних митців так званої "празької школи". Ці спілкування мали великий вплив на ліричну натуру композитора, що відчутно у згаданому творі. Будучи поетично налаштованим, Нижанківський в особливий спосіб відповів на поштову листівку з Мадриду, яку надіслала Л.Колесса. Відома концертуюча піаністка була доброю знайомою композитора, в якої митець брав уроки фортепіанної гри. Саме їй присвячено цю мініатюру.

П'єса сповнена глибокої теплоти, щирості та благородства. "Відповідь на картку з Мадриду" є лаконічною, але драматичною і глибокою за змістом. У цих 13-ти тактах п'єси — душевний біль, життєвий неспокій, туга за рідним краєм.

Композитор написав "Марш" fis-moll у віденський період. Вивчаючи рукописи

Н.Нижанківського, І.Соневицький відзначає: "На титульній сторінці стоїть напис рукою самого композитора "Марш", а в дужках – "одна з Варіацій на українську тему". Рік написання – 1924.

Однак, переглядаючи "Варіації на українську тему" fis-moll, що зберігаються у нашій колекції, не надибуємо того "Марша". Цей факт дає нам змогу припускати, що композитор написав цей "Марш" пізніше та включив його до "Варіацій на українську тему"[8].

Композитор дуже вразливо сприймав суспільно-політичні події того часу в Україні. Зголосившись добровольцем до УГА, Нестор на перше місце у своєму житті поставив обов'язок захистити українську державність. Воєнні перипетії торкнулися творчої натури композитора і відобразились у його музиці. "Марш" fis-moll створений після завершення навчання у Віденській академії музики. Твір за образним змістом є відображенням пережитого композитором.

"Марш" Нижанківського наповнений глибоким змістом і щирістю висловлювання. Тональність fis-moll підкреслює суворо-зосереджений настрій твору. Ремарка risoluto надає йому рис похідного характеру. Композитор вдало використовує варіаційну форму, що є властивою українській народній музиці. Початкова тема має скорботний характер і перегукується з інтонаціями старовинних козацьких маршів.

Гідним продовженням розвитку циклічної форми в українській музиці є "Маленька сюїта" Н.Нижанківського. Дослідниця творчого стилю композитора Л.Кияновська відзначає, що цикл є "одним з кращих творів у спадщині митця, що увібрав у себе найяскравіші прикмети його художнього світогляду, а водночас дуже переконливо свідчить про певну "сецесійність" його символіки"[9]. Сюїта вважається однією з найоригінальніших композицій Н.Нижанківського. Тут композитор дещо відходить від характерного для нього національно-фольклорного стилю, а звертається до модерних засобів виразовості.

Цикл створювався протягом 1928–1929 років. Він належить до празького періоду творчості та років навчання у В.Новака, одного з модерних чеських композиторів. Підґрунтям для створення сюїти були програмні фортепіанні цикли Ф.Ліста, К.Дебюссі, а в українській музиці – В.Барвінського. Твір має літературний задум і визначену програмою назву "Листи до неї". Драматургія циклу розвивається в п'яти частинах: 1. "Зміст", 2. "Лист про ніжність її рук", 3. "Лист про силу", 4. "Лист про мрії", 5. "Лист про насмішку над самим собою". П'єси розміщені за принципом чергування контрастних образів. За задумом сюїта нагадує літературний жанр роману в листах або роману-щоденника. Основним методом музичного розвитку в сюїті Н.Нижанківського став лейттематизм, що широко використовував Ф.Ліст у своїй творчості.

Неабиякий вплив на твір мала доба імпресіонізму. В циклі відчувається захоплення композиціями К.Дебюссі та В.Новака. Сюїті властиве колористичне просторове звучання фортепіано, яке приводить до тембрових ілюзій; широке розташування в просторі гомофонно-гармонічної фактури, що утворює поліфонію пластів. Гармонічна мова Н.Нижанківського багата на еліптичні послідовності, атональні побудови, цілотонові звукоряди, тритонові співзвуччя, колористичні тональні зіставлення.

Хоча цикл дещо відходить від народних першоджерел, та все ж має багато ознак національного фольклору (лейтмотив сюїти в першому листі інтонаційно нагадує ліричний український романс, а в "Листі про силу" основній темі властиві риси гуцульського аркану).

Ріст композиторського письма Н.Нижанківського, завдяки використанню сучасних виразових засобів світової музичної культури, опертя на національний колорит, надають "Маленькій сюїті" художньої завершеності та досконалості. За словами Ю.Булки, це – "жмуток виразних, образних мініатюр з вдалими, лаконічними звуковими портретами"[10].

Більшість творів митця є своєрідним відбитком його життєпису. Серед них – п'єси "Спомин" h-moll (1928) та "Інтермеццо" d-moll (1934), у яких віддзеркалене все пережите: лихоліття Першої світової війни, смерть батька, гнітюче відчуття чужини, тяжка хвороба. Перша композиція написана в празький період творчості та присвячена Платоніді Щуровській-Россиневич, а друга – після повернення до Львова та присвячена Роману Климкевичу. За образно-емоційним змістом це лірико-психологічні твори. Спираючись на пізньоромантичні стильові риси, імпресіоністичну колоритність та український тип мелоди-

ки, в п'єсах "Спомин" та "Інтермеццо" викристалізовується характерний, індивідуальний композиторський почерк Н.Нижанківського.

У середині XX століття передові українські композитори глибоко усвідомлювали брак шкільного репертуару, який би базувався на використанні національних та сучасних рис музичної мови. Так, в 1936 році вийшли у світ: "24 дитячі п'єси" В.Косенка, "Наше сонечко грає на фортеп'яні" В.Барвінського, "Твори для молоді" Н.Нижанківського. Всі ці альбоми створили невичерпну педагогічну скарбницю.

"Твори для молоді" Н.Нижанківський адресував початкуючим піаністам. За словами В.Барвінського, цей альбом "був першою такого роду збіркою в Галичині"[11]. Він надрукований у Львові в січні 1936 року у видавництві Союзу Українських Професійних Музик. До альбому ввійшли п'ять фортепіанних мініатюр з окремими присвятами: 1. Марш горобчиків (C-dur) — Ліді Нижанківській; 2. Староукраїнська пісня (c-moll) — Степанові Яросевичу; 3. Коломийка (d-moll) — Олегові Нижанківському; 4. Івасько грає на чельо (c-moll) — Івасикові Барвінському; 5. Гавот ляльки (G-dur) — Ларисі Крушельницькій. Всі ці п'єси базуються на західноукраїнському народному мелосі і овіяні романтичним світосприйняттям світу.

Н.Нижанківський розпочинає свій альбом "Маршем горобчиків", який має бадьорий, життєрадісний та жартівливий настрій. Це досягається завдяки використанню ритмів та закличних фанфарних інтонацій, які походять від старовинних козацьких маршів. А кумедний образ горобчиків створюється за рахунок використання різноманітних штрихів та регістрів. Вся фортепіанна фактура збагачується хроматизованим супроводом та підголосковою поліфонією, що надає твору мрійливо-романтичних рис. Для "Староукраїнської пісні" композитор використовує звороти, які характерні тужливим народним мелодіям. Це ведення мелодії у терцовому викладі, секстовий стрибок у кульмінаційному реченні, ладові зміни у мелодичних секвенціях. Композитор дотримується злиття цезурності піаністичних рухів з цезурами вокального дихання мелодичної лінії пісні. Ці особливості дають можливість музикантам-початківцям краще зрозуміти народнопісенний характер п'єси. На прикладі наступної п'єси альбому "Коломийки" Нижанківський знайомить дітей з гуцульським народним танцем і подає його як інструментальну мініатюру. З народного мелосу він запозичує використання стрибка на інтервал малу сексту, характерні синкоповані танцювальні акценти, гармонічний мінор з підвищеним IV ступенем ладу, у фортепіанній фактурі — імітування звучання ансамблю "троїстих музик".

Одним із найважливіших засобів виразовості в п'єсі "Івасько грає на чельо" є мелодія. Збагачена віолончельним регістром, основна тема тісно пов'язана з задушевними староголицькими солоспівами. Романтична фактура, складна гармонічна мова, тональні зіставлення підкреслюють глибокий зміст мініатюри.

В "Гаготі ляльки" мистець вдало поєднує риси старовинного французького танцю (тричастинна форма, розмір 4/4, помірний темп, рух супроводу звуками скритого басового голосу) з особливостями національного мелосу. Фольклорні елементи проявляються тут у використанні ритмів українських танців (козачок), варіаційному розвитку мелодії, насиченням її форшлагами, підголосками, паралельним рухом голосів в інтервалах сексти. Водночас Нижанківський ускладнює фортепіанний виклад несподіваними модуляційними поворотами, хроматизмами, що надають п'єсі романтичних рис.

Фортепіанна спадщина Н.Нижанківського містить також масштабні композиції з епічною виразністю. До них належать: "Прелюдія і фуга на українську тему" c-moll, "Фуга на тему B-A-C-H" та "Великі варіації на українську тему" fis-moll. Перелічені твори написані у віденський період творчості, коли автор навчався у відомого австрійського композитора та теоретика Й.Маркса. Поліфонічні твори Н.Нижанківського з'явилися як навчальні завдання у класі композиції. Але, незважаючи на це, вони є повноцінними та художньо завершеними.

"Прелюдія і фуга на українську тему" c-moll написана композитором у 1923 році. За виразово-емоційним змістом цей поліфонічний твір споріднений із солоспівом Нижанківського "Засумуй, трембіто". В основу прелюдії автор поклав коломийкову мелодію, яка звучить у гуцульському ладі. Її тема — наспівна, багата на фермати та мелізми, нагадує українські історичні пісні та думи. На тій самій гуцульській мелодії, що й прелюдія, побудована перша тема подвійної фуги, харак-

тер якої співпадає з українськими тужливими піснями. Друга тема, завдяки пунктирному ритмові, набуває героїчних, вольових рис.

Ще одним поліфонічним твором Н.Нижанківського є "Фуга на тему B-A-C-H". Вона також написана у Відні в 1923 році. Композитор присвятив п'єсу своєму вчителеві гармонії у Львові професорові А.Хибінському, а подарував її у 1939 році з дедикацією "на пам'ятку викладів про Баха". Тема фуги хроматично насичена та експресивна за характером. Початкові звуки рухаються мотивом, що складається з нот "B", "A", "C", "H".

Вагомим творчим здобутком Н.Нижанківського у сфері епічної музики є "Варіації на українську тему" або "Великі варіації" fis-moll (1920–1923 рр.). Композитор написав їх для Л.Колесси. Твір складається з восьми варіацій. Тема циклу пройнята пісенною наспівністю. Вона подається то в унісонному викладі, то доповнюється підголосковою поліфонією та орнаментикою. Цим композитор прагне підкреслити фольклорний ґрунт циклу. За формою твір належить до вільних варіацій. Тема зазнає образно-жанрових видозмін через трансформацію фактури, темпу, ладу, метру.

Відомо також про існування інших великих творів Н.Нижанківського – "Пасакалії" та "Sonata brevis". На жаль, вони не дійшли до нас.

Фортепіанна творчість митця є глибоко національною. Його майстерність зросла на ґрунті західноєвропейського неоромантизму, під впливом творчості композиторів Й.Маркса, В.Новака, С.Людкевича, В.Барвінського. Дарія Гординська-Каранович, характеризуючи його фортепіанний стиль, пише: "Нижанківського можна зачислити до неоромантиків з дещо імпресіоністичним забарвленням, але він має власну музичну мову, позначену стихійністю ритмів, поривною схвильованістю в кульмінаціях і одночасно з теплим, зворушливим ліризмом"[12].

Всі твори митця спираються на народні джерела. Пісенно-танцювальні жанри проникають у його фортепіанну музику. Найбільше композитор заглиблюється в красу української народної пісні. Про себе він писав: "Поки що хочу здобути якнайбільше засобів висказу, щоб було з чим підійти до того сфінкса, який дотепер нерозгаданий, – а так приманюючий – до народної пісні. Знаття характеристики української народної пісні – це моя ідея фікс"[13]. Від неї Нижанківський запозичує кантиленність, протяжність, ліричність, багату орнаментику, вокальність музичного викладу. Це яскраво простежується у п'єсах: "Відповідь на картку з Мадриду", "Мала прелюдія", "Інтермеццо", "Староукраїнська пісня", "Івасько грає на чельо", "Спомин", "Великі варіації", "Прелюдія і фуга на українську тему". Композитор ґрунтовно опирається на народну танцювальну музику. Він подає фортепіанні варіанти коломийки, козачка, гопака, маршу. Музична література завдяки цьому збагатилася такими творами: "Марш", "Коломийка", "З мого щоденника". Але в суто танцювальних, моторних п'єсах все-таки переважає прихована пісенність.

Національний характер музичної мови Нижанківського визначається використанням фольклору за допомогою ладово-гармонічного розмаїття (мінор з підвищенням IV і VI ступенями, зіставлення однойменних і паралельних ладів), методів розвитку (ритмічного, мелодичного, варіювання), структури (неквадратність побудови), голосоведення (паралельний рух, терціями, квінтами, секстами), підголоскової поліфонії, імітування ансамблю троїстих музик.

Народно-жанровий ґрунт фортепіанних творів поданий через призму виразових засобів, зокрема гармонії, яка виходить у Нижанківського переважно зі стильових засад пізнього музичного романтизму. Характерними рисами гармонічного мислення композитора є тяжіння до хроматизації ладу, насичення музичної тканини альтерованими акордами (переважно домінантової групи), часте вживання домінантових ланцюжків, еліптичних зворотів, захоплення збільшеними гармоніями.

Поряд з творами, в яких митець творив у традиційній романтичній манері, ми зустрічаємося з перевтіленням модерних стилів: імпресіонізму та експресіонізму у "Маленькій сюїті". Але, використовуючи на той час нові музичні напрямки, автор не відходить від українського ґрунту.

Фортепіанна творчість Н.Нижанківського сприяла збагаченню педагогічного репертуару, який ґрунтувався на впровадженні національних та сучасних рис музичної мови. Особливе значення має популяризація через професійну музику пісенно-танцювального мелосу української культури, що ставить її на

рівень світової. У цьому й полягає історичне значення фортепіанної спадщини Н.Нижанківського.

м.Дрогобич

1. *Булка Ю.* Нестор Нижанківський: Життя і творчість. — Львів-Нью-Йорк: В-во М.П.Коць, 1997. — С.45.
2. *Соневицька О.* Нестор Нижанківський як громадянин: причинок до спогадів про композитора // Вільне слово. — 1960. — 2 листопада.
3. *Соневицький І.* Композиторська спадщина Нестора Нижанківського // Записки НТШ. — Т. CCXXVI: Праці Музикознавчої комісії. — Львів, 1993. — С.334.
4. *Там само.* — С.338.
5. *Сов'як Р.* Остап Нижанківський: Нарис про життя і творчість. — Дрогобич: Відродження, 1994. — С.44.
6. *Соневицький І.* Композиторська спадщина... — С.339.
7. *Булка Ю.* Нестор Нижанківський... — С.51.
8. *Соневицький І.* Композиторська спадщина... — С.339.
9. *Кияновська Л.* Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. — Тернопіль: Астон, 2000. — С. 206.
10. *Булка Ю.* Нестор Нижанківський. — К.: Муз. Україна, 1972. — С.20.
11. *Булка Ю.* Нестор Нижанківський... — С.51.
12. *Гординська-Каранович Д.* Нестор Нижанківський // Н.Нижанківський. Вибрані фортепіанні твори. — Нью-Йорк, 1984. — С.3.
13. Булка Ю. Нестор Нижанківський... — С.46.

КАТЕГОРІЇ ЧАСУ В НАРОДНІЙ МЕДИЦИНІ УКРАЇНЦІВ

Àíäð³é ÒÅÌ×ÅÍÊÎ

Тема міфологічного часу в сучасній етнології не видається новою, про що свідчить велика кількість досліджень, присвячених даній проблематиці[1]. Разом з тим семантичні особливості часу у магічних лікувальних обрядах згадуються лише принагідно[2]. Мета даної статті полягає у визначенні основних ознак сакрального часу українських замовлянь і його проявів у процесі магічного лікування.

Час сприймається людиною як планетарний часовий ритм — схід/захід сонця, зміна фаз місяця і річних сезонів. Разом з тим усвідомлення часу залежить від суб'єкта сприйняття (мається на увазі втрата контролю над ним під час екстатичних, афективних станів, екстремальних ситуацій, хвороб, сну, забуття тощо). Подібне ставлення до часу можемо спостерігати у традиційних віруваннях і фольклорі[3], коли відбувається опис/програвання схожих станів (богатир спить тридцять три роки, бій на мосту зі змієм триває декілька діб, царівна спить у кришталевій труні декілька років, життя Колодія програється за тиждень і т. п.). Крім цього, традиція передбачає штучне програмування подібних психічних станів під час значних релігійних свят чи ініціатичних дій, створюючи відповідні часові шаблони. Наприклад, цикл новорічних свят складає дванадцять днів, що асоціюється з одним роком, дев'ять днів поминання співвідносяться з дев'ятьма місяцями вагітності, під час обрядів переходу ініційований за певний час має померти і народитися наново, втрата контролю над часом при тривалих постах, молитвах тощо.

Традиція регулює життя суспільства, визначає його ритм не лише відносно *буденного* сприйняття, але й *сакралізує* певні відрізки часу.

А) Буденне сприйняття часу. Навіть незначне порушення звичного ритму життя викликає деструктивний психічний стрес, наслідком якого є різноманітні нервові, і як наслідок, фізіологічні розлади[4]. Докладніше зв'язок захворювання і недотримання/зміни соціального ритму розглядав у своїх дослідженнях Р.Фрейберг. Дослідник зазначає: "Численні народи вірять, що хвороба і нещастя є наслідком неправильної поведінки чи конфлікту між двома індивідами. У таких суспільствах у людей існує мотивація до ведення чесного життя, що, у свою чергу, мало зберегти достаток. Якщо хвороба чи нещастя все ж таки стається, громада відповідає на це спробою виявити і ліквідувати соціальну прогалину, при цьому паралельно лікуються і фізичні недуги"[5]. В такому випадку одним із завдань знахаря було не лише фізичне цілительство, але й відтворення втраченої гармонії між членом колективу і самим колективом, встановлення первинної залежності від нього (коли говорити мовою психології — повернення суб'єкта у колективне підсвідоме, відтворення шаблону колективного мислення). Таким чином, колективна

ментальна форма набуває здатності не лише захищатись від зовнішніх деформацій і внутрішніх розладів, але й самовідтворюватись, що пояснює живучість психічних феноменів, таких як вірування, традиційні уявлення.

Б) Сакральний час. Намагаючись зрозуміти природу будь-якого явища, ми максимально абстрагуємось від нього. Подібне спостерігається також в етіологічних міфах, де час в один момент зупиняється, тобто визначається його початок – точка відліку, яка вважається священною, тому проектується на наступні роки, створюючи відповідну часову модель. У проекціях абсолютного часового початку вбачаються основні календарно-обрядові свята українців, які співвідносяться з астрономічними фазами рівнодення і сонцестояння. Власне поняття "сакральність" природних часових проміжків позначається у людській свідомості специфічним психічним станом, який формує відповідні ментальні форми, що, у свою чергу, слугують основою для творення ключових символів ритуалів, міфів[6]. Визначимо основні ознаки сакрального часу. По-перше, сакральний час є гомогенний за своєю природою, він внутрішньо нечленований/неподільний[7]; йому притаманні сталі часові шаблони, які репрезентуються трійкою, четвіркою, сімкою, дев'яткою, дванадцяткою; він супроводжується як позитивними емоційними сплесками (забави при покійному, післяшлюбні веселощі, календарні обряди), так і неконтрольованістю, несамовитістю, шаленством, навіть люттю (голосіння, ритуальне псування одягу і тіла, знищення ворожих сил тощо). По-друге, сакральне дійство відбувається у специфічному просторово-часовому хронотопі "тут" і "тепер", оскільки традиційно воно є самодостатнім, тому здатне програмувати час "потім". Наприклад, дотримання відповідних норм поведінки у певні дні мало сприяти забезпеченню добробуту після них, оскільки: а) міфологічний час має циклічний характер, тому цей день міг повторюватися декілька разів протягом року; б) поведінка людини (мікрокосму) впливала не лише на добробут, але й проектувалась на природу (макрокосм), тому могла викликати як позитивні, так і негативні природні наслідки. По-третє, сакральний час відзначається внутрішньою емоційною наповненістю. Поступове нагнітання атмосфери протягом ритуалу має вирішуватися на користь позитивного, що проявляється у міфології як перемога сонячного героя, ідея воскресіння, вигнання хвороби і т. п. По-четверте, сакральний час виступає одним з елементів самозахисту культури шляхом постійного нагадування людині про її божественну сутність. У сакральному часі людина бере участь у програванні космічної міфологічної драми боротьби з силами хаосу. Наприклад, ритуальне запалювання вогню восени, колядування, освячення води, закликання весни, обряди лікування і т. п. По-п'яте, сакральний час слугує фактором внутрішнього очищення, оскільки знімаються звичні (буденні) часові шаблони одноманітності. Відбувається нівелювання усталених взаємин між членами колективу (маємо на увазі метаморфози під час карнавалів, поховального ритуалу неодружених/незаміжніх, окремих календарних обрядів – Масляної, Андрія, Меланки тощо). Таким чином, сакральний час відзначається кардинальною зміною психіки/поведінки, коли на певний період зникає амбівалентний поділ світу на "свій"/"чужий", "верхній"/"нижній", "чистий"/"нечистий", що відбилось у численних обрядах і віруваннях. Так, незабаром після смерті господар/господиня може провідувати свою дружину/дітей (поняття життя/смерті зближуються); перед народженням дитини велику увагу приділяли віщим снам (вгадування вдачі людини до її появи на світ); заклинання нечистої сили під час сонцестояння і очікування/провідування покійних на рівнодення (кордони між міфологічними світами на певний час зникають). З цим тісно пов'язані обряди ворожіння – прозорість між "цим" і "тим" світом дає змогу "зазирнути" у майбутнє.

У ритуальних лікувальних текстах час виникнення/лікування хвороби[8] чітко регламентовано. Виділяються чотири основні добові парадигми: південь-північ/ранок-вечір: *"гостець, ...чи ти з раннього світання, північного, вечірнього полуденного"*[9]; *"крикливиці... полувечірні, полуношні, світові, ранкові"*[10]; які співвідносяться з чотирма річними сонячними фазами весіннє/осіннє рівнодення, літнє/зимове сонцестояння, і слугують добовими/річними часовими проекціями абсолютного початку у міфології. Так, на Різдво відбувались ворожіння, закликання достатку, на Івана Купала проводились церемонії некровного братання, весною/восени – поминки пращурів.

У замовляннях початок хвороби часто співвідноситься з північчю-піднем – часом найбільшої концентрації темряви/світла (по-

тойбічного/земного — нечистого/чистого): *"І ти, лукавий, … чи ти в часу, чи ти в получасу, чи ти в дні, чи в полудні, чи ти в ночі, чи ти в півночі"*[11]. З іншого боку, міфічний "полудень" асоціюється із сонцем, спекою, півднем, літнім сонцестоянням; "північ" — з холодом, місяцем, північчю і зимовим сонцестоянням. Тобто, замість добових розмежувань іноді вказуються просторові орієнтири: *"підвій… нічний, північний, полудневий, сходовий"*[12]. З прикладу видно, що замість епітета *"сходовий"* за смислом має бути прикметник *"денний"*. В окремих замовляннях добові південь і північ ототожнюються з частинами світу: *"я вас пускаю (бджіл)… на чотири частини світа цего: на схід, на захід, на полудень, на полуноч, по всему світу"*[13]. Визначальними ознаками замовних *"полуночі"* і *"полудня"* є цілковита наповненість, гранична насиченість, надмірність (пор. з великою емоційною насиченістю сакрального часу), які можна розуміти також як критичні точки у часовій закономірності — після півночі/півдня починається інший відлік часу, який описує рух завершення циклу (ранку/вечора)[14].

Існує також чимало описів лікування хвороб на світанку: *"Вийти вранці, <u>чуть стане сонце сходить</u>, і тоді, як не буде хмарки на дворі стать перед сонцем і казать..."*[15]; *"Добридень, пропасниці! Єсть вас сімдесят сім, а принесла вам <u>снідання</u> всім!"*[16]. Семантика даної дії зрозуміла: разом із сходом сонця припиняється дія нечистої сили/хвороби. Відповідного значення (іноді зворотнього) набуває вечір — закінчення світлової частини доби, логічне завершення даного часового циклу (пор. з проклоном: *"А щобись не дожив до вечора"*[17]), тому іноді ввечері відбувались ритуали, спрямовані на обмеження негативних дій *"відьмів"*, *"суддів"*, *"хортів"*, *"ворогів"*. Так, після заходу сонця заклинали горобців. Дійство відбувалось на кладовищі, і лише на могилі знайомої людини — *"щоб знав, хто лежить"*[18]. Зв'язок обряду з потойбічним світом (світом пращурів) очевидний, що дозволяє гіпотетично співвідносити вечір як добовий часовий стан з осіннім сонцестоянням — межовим природним станом, часом поминання померлих (пор. з білоруським осіннім поминальним ритуалом "дзяди").

Найбільш міфологізованим добовим періодом в українців традиційно вважається ніч. Як правило, найінтимніші магічні ритуали відбувалися саме вночі: оборювання села, чарування, захисні символічні дії тощо. У текстах замовлянь важливе значення має вся ніч: *"ти, вода вечірняя, случилась ти <u>з вечора до півночі і до білого світа</u>, над тобою хрест умочали, над тобою євангеліє читали, заклинали, із християнської віри відсилали"*[19]. Міфологічне ототожнення ночі з потойбічним світом пов'язане, на нашу думку, зі сном, який асоціюється з тимчасовим вмиранням. Під час сну людина могла бачити алегоричні картини майбутнього, спілкуватися з померлими, переміщатися на великі відстані, володіти чарівними предметами і т. п. Протягом наступних днів відшукувались аналогії між дійсним і побаченим уві сні, проводились паралелі між цими подіями. Часто різні знамення розцінювались як підтвердження побаченого вночі, що слугувало відповідним попередженням. Отже, саме існування ночі як природного добового ритму чергування світла/темряви, спання/неспання, прохолоди/спеки передбачає створення у свідомості людини відповідних психічних моделей, специфічних стереотипів мислення, які проектуються на її поведінку. Найбільш значущими з міфологічного погляду вважались ночі у кінці тижня *"проти неділі"*[20]. За місячним календарем саме ця ніч вважалась перехідною, оскільки знаменувала закінчення однієї і початок наступної фази місяця. Але найсильнішою у магічному сенсі вважалась ніч після повнолуння *"на молодий місяць"*[21], семантика якої ототожнюється із семантикою міфологічного "абсолютного початку": *"Побачивши з правої сторони молодий місяць в перший раз після повнолуння і, перехрестившись, промовити: "Тобі, місяцю з повні, а мені на здоров'ї подивитись і хороше надивитись"*[22].

Незалежно від того, коли відбувався обряд лікування (вдень/вночі), час його проведення мав бути сприятливим. Тому особливого значення набуває власне поняття "часу" у замовляннях. Так, перед лікуванням промовлялась молитва, після чого йшло заклинання "часу": *"в первім разі, лучшім часі"*[23]; перед тим, як викачати хворобу яйцем, промовляли: *"Стань мені першим разом, ліпшим часом, стань мені, Господи, до помощі!"*[24]; від хвороби у худоби: *"Першим разом, Господнім часом, на синьому морі лежить камінь, на камені — кам'яна корова"*[25]; *"Їхав чоловік першим разом (другим, третім разом), святим часом через калиновий міст"*[26].

Семантика словосполучення *"першим разом, ліпшим (святим) часом"* пояснюється спробою замовити хворобу з першого разу, тому йому надають ознак "ліпшого", "святого", "Господнього". Щоб посилити замовляння (подвоїти, потроїти і т. п.) текст промовляли декілька разів: *"Іди собі за дев'ятим разом, ліпшим часом"*[27]; *"в другий раз, в добрий час"*[28]; *"в другий раз, в Божий час"*[29].

Крім вибору граничного часу (ранок/вечір), "час" лікування мав бути максимально захищений від різноманітних впливів, оскільки саме у цей момент відкривається/закривається шлях до потойбічного світу — світу хвороб і магічних помічників. У зв'язку з цим (аналогічно до оберегів, які використовувались для охорони простору: знаки на будинках, дорогах, одязі, тілі) існували заклинання, які мали охороняти "час" можливого проникнення хвороби (час виникнення хвороби називали "лихим"[30]): *"Сохрани мене, Господи, і в часі, і в получасі, повсякчас, на усяке время Христове"*[31]. Пор. з "просторовим" оберегом: *"У кровать ложусь, хрестом стелюсь, хрестом укриваюсь, ангели по боках, спасителі в головах"*[32].

Цікавими видаються також аналогії між відрізками часу, якими вимірюється сила хвороби і поминальними обрядами, що підтверджує співвіднесеність хвороб з потойбічним світом: *"пристріт... ранній, денний, сутковий, тридневний, годовий"*[33]. Епітети-характеристики пристріту "триденний" і "річний" ототожнюються з ритуальними "трьома днями" і "роковинами" за померлим.

Замовляння як текст сприймається звичайним слухачем за допомогою ритму. Інші текстові ознаки — змістовність, асоціативність, емоційність (маємо на увазі не обрядову, а текстову емоційну наповненість) втрачають свою актуальність. Ритм замовляння досить специфічний, він може змінюватись декілька разів або вражати своєю монотонністю. В тому чи іншому випадку даний ритм дещо відмінний від звичного, і несе у собі певний внутрішній дискомфорт, чи навпаки, заспокоює, присипляє. Зі зміною ритму змінюється сприйняття дійсності/часу, що використовувалось у світових магічних практиках (камлання шаманів, голосіння, звуки ритуальних барабанів, обрядові танці і т. п.). Важливе і суттєве у повсякденному житті перестає бути таким при зміні ритму і навпаки[34]. Звідси кардинальна зміна поведінки при проведенні релігійних свят. Зміною звичного ритму відзначаються також ініціативні обряди — повторення ієрофантом стану клінічної смерті і повернення до життя. Циклічність життєвого ритму при цьому значно збільшується у порівнянні з буденним сприйняттям від засинання/просинання до вмирання/воскресіння. Описи таких метаморфоз зустрічаються у міфології і фольклорі (перевтілення бідного дурня на царевича-красеня, бідної дівчини на царівну і т. п.). Відбувається концентрація часу — раптове перетворення замість тривалої еволюції. Подібні ритмічні зміни (маніпуляції ритмом) спостерігаються також у лікувальній магічній практиці українців. Так, шептухи, замовляючи недугу, промовляють текст у відповідному ритмі, який проявляється не лише у тональності і гучності, які можуть змінюватись, але і в будові самого тексту, а саме: асонансах і алітераціях. Серед приголосних, як правило, повторювались тверді звуки (шиплячі, дрижачі, свистячі), що створює специфічну ритміку, задає необхідний напрямок тексту, створює враження безперервного мовного потоку, нагнітає психіку слухача: *"Їхав святий Петро на білім коні, кінь біжить, аж камінь січе, да буде проклята кров, котра потече"*[35]; *"На морі, на лукомор'ї стоїть дуб розложистий, барзо хороший, на тому дубі цариця Яриця ... посилай ти три сестри: Марію-Полумарію, Анну Полуанну, Лукер'ю-Полулукер'ю"*[36]; *"Колючка-колючище, ти й болюча, ти й шипуча, ... одступися, розійдися од рожденного, хрещеного, молитвенного раба Божого N"*[37]. Підпадаючи під вплив текстового і ритуально-дієвого ритму замовляння, хворий здатен увійти в легкий психічний транс, який змінює звичне часове сприйняття, загострює слухове відчуття дійсності (у буденному житті навколишній світ сприймається переважно за допомогою зору).

Поетична система українських замовлянь оперує міфічними образами, які реально сприймаються лише за встановленого (логічного, звичного) часового сприйняття, тобто вони перебувають в "іншій" просторово-часовій реальності. "Перехід" на інший рівень свідомості нелогічного, інтуїтивного світосприйняття характеризується його зміною і відбувається спонтанно чи штучно. Люди з тонкою психічною організацією схильні до

відповідних перевтілень, тому для них необхідний лише зовнішній поштовх для подібного переходу. Таким поштовхом може бути зміна звичного ритму, який досягається за допомогою камлання, співу, молитви, гри на музичному інструменті, танцю, тривалого промовляння невеликого за обсягом тексту тощо. Сприйняття дійсності в такому випадку загострюється, що дає змогу відчувати емоційні стани інших людей, зміни у соціальному і природному середовищі. Разом з психічним змінюється і фізичний стан: пульс стає частішим чи, навпаки, уповільнюється, притупляється відчуття болю, можливе тривале забуття, зміна тембру і тону голосу і т. п.[38]

Міфологічні образи замовлянь, як зазначалось вище, перебувають в іншому часовому вимірі. У світі людей можуть існувати лише натяки на їх існування (прикмети, випадкові звуки, сни, видіння, незвичайні випадки), тому основною ознакою цих образів є лімінальність: хвороби, магічні помічники, святі, *"дуб розложистий", "змія Скарапея", "Хан і Ханиця", "стикла собака", "кам'яна корова", "синій чоловік"* і т. п. Цікавими в даному випадку видаються образи астральних світил, за допомогою яких вимірюється час і репрезентується небесний простір[39]. Небесні орієнтири — місяць, сонце, зірки — визначають основні напрямки земної просторової і часової орієнтації. Так, за розташуванням астральних світил визначається місцеперебування і час доби, що має надзвичайно важливе значення у магічній лікувальній практиці.

Торкаючись проблеми суб'єктивно-об'єктивних (свідомість-дійсність) зв'язків у замовляннях, варто зазначити, що звичний поділ на того, хто сприймає (свідомість, суб'єкт), і те, що сприймається (дійсність, об'єкт), з точки зору міфологічної онтології видається не зовсім коректним. Так, будь-який предмет, який існує за межами свідомого сприйняття (поза свідомістю), відбиваючись у свідомості, може набувати інших, непритаманних йому ознак. Наприклад, сприйняття природних явищ, відстані, часу не завжди адекватне і залежить від настрою, психіки, зовнішніх чинників. Отже, свідомість проектує цей предмет/явище, творить його образ. Об'єктивне видається нам таким, яким дозволяє його бачити наше сприйняття[40]. Замовляння як продукт свідомості виконує зворотну функцію. Створені і сформовані протягом численних поколінь архаїчні образи проектуються назовні, проявляючись у свідомості як психічні архетипи і ментальні шаблони, що сприяє формуванню штучних ситуацій під час проведення обряду — суб'єкти обряду починають чути і бачити те, що у звичних ситуаціях не чують і не бачать. Замовляння як комплексний обряд активізує свідомість, що стимулює відтворення цих первісних образів, які є досить потужними, оскільки формувались разом з людською свідомістю. Знахарі — особи, які є носіями архаїки замовлянь, тобто є живими реліктами людської прасвідомості, через своє особливе місце у колективі здатні формувати відповідні психічні установки. З іншого боку, було б помилково вважати знахаря винятковою особистістю (хоча такий факт також не виключається). Він, як і будь-який член колективу, є частинкою єдиного соціального організму (який має свою колективну свідомість, що відбивається у віруваннях і обрядах). Знахар лише виконує специфічну для цього організму функцію, втілює його психічний аспект, є виразником його доісторичної пам'яті.

Про існування колективної (етнічної, регіональної, племінної, групової) свідомості зазначали у своїх працях П.І.Попов, М.Д.Торен, О.В.Сидоров[41]. Виходячи з досліджень вчених, колектив можна уявити у вигляді складного організму, який має свою форму (структуру, соціальну організацію), відповідний ритм життя (календар), свідомість (звичаї і обряди), виконує певні функції, здатен до регенерації і захисту. Окремих членів колективу в такому випадку можна ототожнити з клітинами, які, хоча і живуть власним життям, усе ж підпорядковані загальній ідеї життя організму. Загальне емоційне тло колективу передбачає існування спільних для його членів соціальних проблем, фізичних і психічних розладів, що, з одного боку, створює загальну модель хворого, попередньо визначає його емоційний стан і поведінку, з іншого — створює стереотип (психічний шаблон) його лікування, що, у свою чергу, є сприятливим підґрунтям для соціального і психічного програмування. Ми підійшли до важливого з погляду методології питання: чи існує у традиційній медицині індивідуальний підхід до хворого, чи знахар діє за попередньо встановленими шаблона-

ми, залежно від ситуації? На нашу думку, існує давно встановлена, наперед відома (віками створена) модель хворого, оскільки психічні розлади індивіда у певному середовищі цілком прогнозовані, знахар замовляє/імітує не конкретну людину, а лише форму психічного зрушення (дефект) типу уроків, дання, чарування, пристріту тощо. Так, у текстах замовлянь, як правило, зустрічаються звертання до хвороби як до істоти, особа хворого при цьому згадується лише принагідно. Отже, межа між суб'єктом і об'єктом стирається, оскільки в архаїчному колективі вона ще недостатньо виявлена.

Отже, усвідомлення часу певною мірою залежить від самого суб'єкта, який свідомо/несвідомо здатен втрачати контроль над ним. Традиційний колектив як інтерсуб'єкт (єдиний соціальний організм) аналогічно до суб'єкта переживає подібні стани або лише програє/імітує часові кризи, створюючи моменти колективного психічного розвантаження шляхом збою/зміни звичного життєвого ритму. Такі часові проміжки відрізняються від буденного світосприйняття і набувають сакральних ознак. Ознаками сакрального часу є: формальна/змістовна цілісність, первісна (одвічна) самодостатність, підвищена емоційність, схильність до створення нових і руйнування попередніх шаблонів свідомого сприйняття дійсності, безкомпромісність відносно "ворожих" сил, недовготривалість. Яскравим прикладом сакралізації часу виступають обряди магічного лікування українців, де час проведення ритуалу визначався залежно від розташування астральних світил і заклинався за допомогою магічних формул. В обрядах замовляння специфічна зміна ритму проявляється у текстовій організації (асонансах, алітераціях), відповідних діях, що суттєво впливало на сприйняття часової закономірності. Крім цього, образна система українських замовлянь лімінальна за своєю природою і перебуває за межами звичного сприйняття часу і простору. Замовляння як пратекст у своїй суті відбивають архаїчні пласти свідомості, коли межа між суб'єктом і об'єктом ще недостатньо чітка. У даному випадку хронологічний/лінійний час начебто повертається у зворотному напрямку, до джерел становлення індивідуальної свідомості, існування тотальної синкретичності (Юнгівського колективного підсвідомого), яка прихована під пізнішими соціальними нашаруваннями та історичним досвідом. Отже, замовляння – приклад компресії часу, кульмінаційною точкою якого є позитивний емоційний сплеск, який сприяв поверненню людини до звичного психічного стану. У замовляннях час не вимірюється хронологічними рамками, не поділяється на звичне "минуле-майбутнє", тобто він не-дуальний/однорідний. "Теперішнє" українських замовлянь є концентрацією "минулого", тому "майбутнє" (результат лікування) вже наперед відоме, і, відповідно, прогнозоване.

м. Черкаси

1 *Топоров В.Н.* Время мифологическое. // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М., 1991. – Т.1. – С. 223-224.; *Толстая С.М.* Время. // Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. / Под. ред. Н.И.Толстого. – М., 1995. – Т.1. – С. 449-452.; *Маковский М.М.* Время // Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – М., 1996. – С.89-99.; *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. – СПб, 1998. – С. 83-148.; *Хюбнер К.* Истина мифа. – М., – 1996. – С. 128-144.; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. – М., 1996. – С. 171-178.; *Гримич М.* Традиційний світогляд та етнокультурні константи українців (Когнітивна антропологія). – К., 2000. – С. 296-328.; *Лич Э.* Культура и коммуникация. Логика взаимосвязи символов. – М., 2002. – С. 43-48.

2 *Топоров В.Н.* Заговоры и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М., 1991. – Т.1. – С. 451.; *Толстая С.М.* Заговоры // Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. / Под. ред. Н.И.Толстого. – М., 1999. – Т.2. – С. 240.

3 У даному випадку фольклор слід розуміти як спосіб вираження інтерсуб'єктивного світогляду. Поняття "інтерсуб'єктивне" описує колектив як єдиний організм з притаманною йому колективною свідомістю.

4 Так, засуджувалося виконання певної роботи після заходу сонця або у певні дні тижня. Члени колективу, які відзначалися неадекватною поведінкою вважалися "урікливими", "причинними", "біснуватими". Виконання роботи у неділю могло розцінюватися як зв'язок з нечистою силою.

5 *Фрейберг Р.* Актуализация, социально-психологический стрес и объяснение причин несчастья // Этнографическое обозрение, 1994. – № 1. – С. 24.

6 Зв'язок космічних ритмів і психіки можна пояснити первісним біологічним чуттям людини, яке відрізняється від тваринного тим, що усвідомлюється і обрамлюється у відповідні ментальні форми, тобто відбивається у свідомості не лише у вигляді біологічного досвіду (початок/кінець тепла, світла/темряви, голоду, задоволення тощо), але й набуває образності, отримує імена, намагається бути раціонально поясненим, вимірюється і очікується.

7 Звичний (буденний) часовий поділ сприймається дещо інакше і характеризується станом очікування: сходу/заходу зорі/сонця, приходу весни, прильоту/від-

льоту птахів, першого дощу, достигання фруктів/злакових; пропасницю лікували шляхом тривалого вдивляння у воду поки "не занудить"; щоб визначити кінцеву точку очікування, ворожили на заміжжя, смерть, дорогу і т.п. Сакральний час може вимірюватись терміном завершення роботи – будівництва храму, ткання одноденного полотна, написання ікони, проростання рослини (гілки вишні чи верби), підтримання вогню тощо.

8 Час виникнення і знищення/відсилання хвороби збігається ("Коли сонце не світить"). Так, після заходу сонця не рекомендувалось виконувати певну роботу, давати позики (*Чубинський П.* Мудрість віків. У двох книгах. – К., 1995. – Кн. 2. – С.16), лікувальні обряди проводились до світанку, оскільки позначали часові межові стани, найбільш сприятливі для проходження хвороб у світ людей, так і їх відсилання.

9 *Чубинський П.* Мудрість віків. – С.140.

10 *Там само.* – С. 144.

11 *Там само.* – С. 120.

12 *Там само.* – С. 136.

13 *Там само.* – С. 80.

14 Ранок/вечір тут розуміється як межові стани при переході в іншу часову реальність: темряви у світло і навпаки.

15 *Чубинський П.* Мудрість віків. – С.102.

16 *Там само.* – С. 126-в.

17 *Там само.* – С. 98.

18 *Там само.* – С. 66.

19 *Там само.* – С. 120, 136.

20 *Там само.* – С. 103.

21 *Там само.* – С. 132-п.

22 *Там само.* – С. 132-п.

23 Рецепти народної медицини, замовляння від хвороби (записані В.П.Милорадовичем, Я.П.Новицьким, П.С.Єфименком) // Українські чари. – К., 1992. – С. 42.

24 *Чубинський П.* Мудрість віків. – С. 136.

25 Таємна сила слова (Заговори, замовляння, заклинання) / Упор., вст. ст. Г.Б. Бондаренко. – К., – 1992. – С. 26.

26 Рецепти народної медицини. – С. 33.

27 Замовляння. Записала Г. Корнієнко // Родовід, 1991. – № 2. – С. 10.

28 *Чубинський П.* Мудрість віків. – С. 121.

29 *Там само.* – С. 139.

30 *Там само.* – С. 125.

31 *Там само.* – С. 97.

32 Польові матеріали автора. Сімак Л.М. с. Капустине Шполянського р-ну Черкаської обл.

33 *Чубинський П.* Мудрість віків. – С. 138.

34 Змінюючи ритм за допомогою різноманітних тренінгів, зовнішніх чинників, життєвих обставин, стресів, змінюється внутрішня сутність людини, наслідком чого може бути божевілля, кардинальний злам у психіці чи переживання своєї внутрішньої смерті і нового народження. Прискорення/уповільнення ритмів серця/дихання впливають на сприйняття дійсності.

35 Рецепти народної медицини. – С. 37.

36 *Там само.* – С. 45.

37 *Там само.* – С. 71.

38 *Уолш Р.* Дух шаманизма. – М., 1996. – С. 221-222.

39 Відповідно земний простір виступає проекцією небесного.

40 Докладніше про взаємини суб'єкта і об'єкта сприйняття див.: *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Мифологические размышления о сознании, символике и языке. – М., 1997. – С. 10.

41 *Торен Л.Д.* Русская народная медицина и психотерапия. – СПб., 1997. – С. 210-213.; *Сидоров А.С.* Знахарство, колдовство и магия. Материалы по психологии колдовства. – СПб., 1997. – С. 70-104.

ДОСЛІДЖЕННЯ ПРО КИЇВСЬКИЙ МУЗЕЙ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Í³íà ÂÀË²ÃÎÖÜÊÀ

100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва — К.: АртЕк, 2002. — 248 с., іл.

Як зазначено у передмові, публікація даного збірника завершує ряд заходів щодо відзначення 100-річчя першого в Києві Міського музею старожитностей і мистецтв, який потім неодноразово змінював свою назву та, нарешті, розділився на три самостійні установи: Національний музей історії України, Національний художній музей і Державний музей українського народного декоративного мистецтва (ДМУНДМ). Виконуючи сьогодні специфічні завдання, ці музеї мають спільне походження. У них експонуються частини колекції, зібраної фундаторами. "Незважаючи на доволі умовний і штучний розподіл первинно цілісної збірки між трьома музеями, всі вони залишаються в історичній пам'яті взаємодоповнюючими частинами єдиного цілого, про що свідчать і подані нижче статті".

До створення рецензованого збірника — значного за обсягом і, безперечно, вагомого за змістом — причетні як відомі вчені, так і наукова молодь. Збірник містить статті 38 авторів із провідних музейних і науково-дослідних закладів Києва, Львова, Трускавця, Івано-Франківська, Калуги. Більшість статей підготовлено за матеріалами доповідей і повідомлень ювілейної наукової конференції, що відбулася в ДМУНДМ 23 грудня 1999 року.

Ця багатоілюстрована книга (в ній понад 80 чорно-білих ілюстрацій і графічних таблиць, значна частина яких публікується вперше) видана спільними зусиллями ДМУНДМ, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського та нового навчального закладу — Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М.Бойчука. Отже, маємо приклад плідної співпраці науки музейної, академічної та освітянської.

У збірнику розглядаються питання історії мистецького музейництва в Києві та інших містах України, простежується історія комплектації окремих збірок, дається ґрунтовний аналіз найбільш цінних експонатів, визначається роль і місце музеїв у суспільному житті держави, тактовно і ненав'язливо доводиться, як "спрацьовують" вони на визначення національної ідеї. Цілком слушно велика увага приділяється багатогранній — воістину "ренесансовій" — діяльності фундаторів музею — Миколи Біляшівського, Данила й Вадима Щербаківських. Публікуються нові матеріали про життя й науково-творчу діяльність цих велетнів.

Книга складається з двох частин:

I. З історії музею та його збірки. Суспільна роль музейництва.

II. Загальні проблеми розвитку, дослідження та популяризації декоративного мистецтва.

Слід відзначити, що структура збірника досить "гнучка", і напевно в цьому є своя логіка, бо ж автори статей I-ї частини неодмінно торкаються багатьох проблемних питань, а дослідження II-ї частини, де вперше, до речі, висвітлюється вивчення та популяризація декоративного мистецтва новітніми електронними засобами, повністю стосуються суспільної ролі музейництва.

Умовно кажучи, збірник "полістилістичний" за своєю сутністю, але ж це, на мою думку, є проявом індивідуальностей авторів, у чомусь схожий із полістилістикою старовинних міст, і відтак "підводить" читача до "Брами в країну майстрів": таку гарну назву дав своїй статті М. Біляшівський (молодший).

Незаперечною цінністю видання є те, що воно підносить вивчення декоративної галузі мистецтва, найбільш складної та недостатньо дослідженої, на якісно новий науковий і теоретичний рівень. Це відчувається, наприклад, у статтях Т. Романець, О. Іванової, Ю. Смолій, С. Бушака, в обґрунтуванні М. Селівачовим проекту "Українського енциклопедичного словника народного мистецтва". Останній має розкрити сутність понять і термінів, конче необхідних у сьогоденній практиці; він сприятиме й іміджу України як країни значного наукового потенціалу.

Хочеться підтримати ідею возз'єднання у майбутньому Національному музеї України

зібраної колись фундаторами первинної цілісної колекції, штучно розподіленої пізніше між трьома музейними закладами (історичним, художнім і народно-мистецьким). Це справді сприяло б кращому вивченню та репрезентації збірки, "оптимізувало б побудову постійних і тимчасових експозицій, дозволило б висвітлювати культуру й мистецтво України з належною повнотою — від найдавнішої доби".

Слід погодитися з думкою, що найкраще місце для відновлення єдиного Національного музею — будівля старого "Арсеналу", який є пам'яткою раннього класицизму в Києві (1784–1801, арх. І. Меллер), з анфіладами просторих залів, ідеальним для показу живопису завдяки верхньому освітленню.

При всіх цінних аспектах рецензованого збірника, підбір матеріалів видається дещо випадковим. Наприклад, стаття Л. Сержант "Особливості творчого стилю Єлизавети Миронової", безперечно, цікава (хоча слід було б згадати й композиції майстрині 60-х років у київському ресторані "Курені", але поруч у збірнику бракує, скажімо, формально-стилістичного аналізу творів таких зірок музею, як Катерина Білокур, Марія Приймаченко.

Коли у статті О. Білас-Березової йдеться "про деякі аспекти творчого доробку Михайла Біласа" та його музей, варто було б згадати також прекрасний музей-садибу Олександра Саєнка у Борзні, що 2001 року відсвяткував свій п'ятирічний ювілей та запам'ятовується чистотою стилю й прекрасною збіркою народних виробів. Та й сам знаний в Україні й за кордоном художник деякими мистецтвознавцями свого часу (1960—1970 рр.) вважався "народним майстром" (на мою думку, помилково), а його творча доля — я тому свідок — була тісно пов'язана з ДМУНДМ.

Привертає увагу коротенька, проте конкретна стаття В. Могилевського "Роль музею у підготовці мистецтвознавців". А роль музею у становленні художників, у формуванні в них певної системи образно-пластичного мислення? Варто розкрити книгу записів відвідувачів музею у 1960 роках (якщо вона, звичайно, збереглася) — і все стане зрозумілим. З музеєм були тоді тісно пов'язані імена таких художників, як М. Дерегус, М. Глущенко, В. Касіян, І. Литовченко, С. Кириченко, Д. Головко, С. Колос, А. Середа, П. Іванченко — але ж про це у рецензованих статтях згадано надто побіжно. Тому й приваблює стаття Л. Жоголь, для якої це насправді — Дім.

Порушуючи у збірнику проблему Музею як відтворення певної світоглядної системи, можна було б уникнути й описовості, більш чітко окреслити взаємозв'язки традиційного народного мистецтва — канонічного й позаканонічного, професійного, виявити їхні взаємовпливи, взаєморозмежування та головне — довести, чому саме вони опинилися під спільним музейним дахом. Я схвалюю мрію З. Чегусової про "крупномасштабний відділ сучасного авангардного мистецтва в стінах ДМУНДМ", адже думки Д. Горбачова про "гопачно-шароварний стиль" українського авангарду чимдалі стають популярнішими.

Видаються дещо політично заангажованими деякі фрази на зразок: "Після трагічного голодомору, що відкинув на десятки років українську культуру, забрав мільйони життів людських, лише в кінці 30-х років вдалося здійснити серйозну культурну акцію — Першу всеукраїнську виставку народного мистецтва, експоновану в Києві, Москві, Ленінграді" (с. 16).

Будемо точними — це був 1936 рік. І завдяки вдалій рекламі, широкій популяризації багато кращих народних майстрів України стали знаними фахівцями і шанувальниками художньої творчості. Саме експонати тієї виставки поповнили фонди музею. Тепер щодо впливу тоталітарного режиму на народних майстрів. А хіба не було раніше декоративних тарілок, вишиваних рушників з портретними зображеннями, про що, до речі, згадується і в цьому збірнику? Не можна ігнорувати у музейній справі людський фактор і не приділяти належної уваги таким справжнім музейникам, як М. Кулішова та В. Нагай.

Незважаючи на зауваження, колективна праця заслуговує загалом високої оцінки, є виданням корисним і своєчасним. Не можна не відзначити зразково впорядкованого довідкового апарату. Тут і анотований перелік ілюстрацій, і хронологія виставок ДМУНДМ від 1954 року, відомості про авторів збірника, рецензентів і членів редколегії, про науковців, які працювали в Музеї упродовж останнього півміку, та про їхні основні публікації. Це, справді, гідна наслідування данина вдячності попередникам і колегам за їхню самовіддану копітку працю, зовні малопомітну, проте так потрібну для суспільства.

АЛЬБОМ "ДУХОВНІ СКАРБИ ЧЕРНІГІВЩИНИ"

²âàí ÊÎÐÁÀ×

Товариство "Чернігівське земляцтво" у Києві одне із своїх видань — календар на 2002 рік — присвятило духовним святиням Чернігівщини (його обсяг — 65 друкованих аркушів, наклад – три тисячі примірників). Календар, розрахований на широкий загал читачів, має на меті розширити їхні знання про закон Божий, Ісуса Христа і Його церкву, про канони церковної служби і моралі, про церковне мистецтво і його пам'ятки в Україні. При доборі матеріалів календаря його автор і упорядник дотримувався принципу об'єктивного історизму, прагнув відійти від іноді й досі наявних перекручень у тлумаченні релігійних явищ і процесів.

Якщо старі люди ще більш-менш обізнані з канонами церковної служби, змістом Біблії, то сучасна молодь має про них недостатні уявлення. Ось людина зайшла до церкви. Як треба поводитись у Божому храмі? Яка і з якої нагоди проводиться тут служба? Про що розповідають ікони? Яких ми шануємо святих? Календар складається з розділів, кожен з яких дає відповіді на ці питання. Так у розділі "Церква — символ неба і землі" йде мова про історію православних храмів, їх архітектуру, конструкцію, оздоблення. Розділ "Світ духовності" присвячений таким важливим моментам у житті православної людини як молитва, хрещення, поминання померлих, порядок і складові частини богослужіння і т. п. Матеріали розділу "Православні свята і народні традиції" розповідають про походження свят, пов'язаних з ними звичаїв, традицій, обрядів. Більшість з них є невід'ємною частиною духовного, культурного життя українського народу. Багато чого прийшло до нас з праслов'янських часів, дістало сучасне християнське забарвлення.

Чернігівщина вважається в Україні областю майже суцільного православ'я — понад 80 відсотків її населення вважає себе православними християнами. Чернігово-Сіверщину ще називають землею храмів, духовних святинь православ'я. Тут майже кожне село має або мало одну, а то й більше церков. Сьогодні на Чернігівщині є 500 православних громад. Календар подає довідки про видатні собори, монастирі, церкви Чернігівщини, ряд яких мають давню історію, будувались ще в перші роки хрещення Київської Русі. Варто згадати Спасо-Преображенський собор — першу святиню Чернігова, найдавніший пам'ятник архітектури Київської Русі. Є свої славетні храми в Новгород-Сіверському, Ніжині. Багато храмів, як наприклад, Вознесенська козача церква в селищі Березне, стали світовими пам'ятниками дерев'яної церковної архітектури.

У календарі подаються релігієзнавчий словник, біографічні дані про визначних християнських діячів від Нестора-літописця до наших сучасників, цікаві цифри і факти з історії християнської та інших релігій світу. Календар містить кольорову вклейку на шістнадцяти сторінках — фотознімки визначних храмів, ікон Чернігово-Сіверської землі, репродукцію та картину народного художника Петра Басанця "Україна духовна".

"Духовні святині Чернігівщини" – це вже шостий випуск чернігівського календаря, видання унікального, яке досі не мало аналогів в Україні. Варто також зазначити, що, маючи високу вартість, календар, на жаль, ще не поширюють шляхом звичайного масового продажу. Його на щорічних святах-зустрічах безкоштовно отримують лише члени Чернігівського земляцтва в Києві.

м. Київ

БІБЛІОГРАФІЯ ПРАЦЬ З НАРОДОЗНАВСТВА

Äî á³áë³îãðàô³÷íîãî ñïèñêó âêëþ÷åíî îñíîâíó ë³òåðàòóðó ç ïèòàíü ôîëüêëîðèñòèêè, åòíîëîã³¿ òà íàðîäíîãî ìèñòåöòâà çà 2001-2002 ðîêè, âèäàíó â Óêðà¿í³ òà ñóñ³äí³õ êðà¿íàõ.

Ó ìåæàõ ðîçä³ë³â ìàòåð³àë ðîçì³ùåíî çà àëôàâ³òîì.

Á³áë³îãðàô³÷íèé ñïèñîê ðåêîìåíäîâàíî íàóêîâöÿì, ïåäàãîãàì, ñòóäåíòàì, ó÷íÿì, êóëüòóðíî-îñâ³òí³ì ïðàö³âíèêàì.

Ïðîñèìî àâòîð³â íàäñèëàòè äî íàóêîâî¿ á³áë³îòåêè ²ÌÔÅ ³ì. Ì.Ò.Ðèëüñüêîãî ÍÀÍ Óêðà¿íè íàóêîâ³, íàóêîâî-ïîïóëÿðí³ êíèãè. Á³áë³îòåêà áóäå âäÿ÷íà çà ë³òåðàòóðó ³ ïðîïîíóâàòèìå ¿¿ ÷èòà÷àì.

Ôîëüêëîðèñòèêà

Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря: Весенне-летний цикл. — М.: Индрик, 2002. — 816 с.

Академик Виктор Максимович Жирмунский: Библиогр. очерк / Вступ. ст. П.Н.Беркова и Ю.Д.Левина; Библиогр. Л.Е.Генина и др.; Описание архив. мат. А.Н.Анфертьевой. — СПб.: Наука, 2001. — 232 с.

Анекдоти про сімейне життя / Упоряд.: М.Дмитренко, О.Дмитренко. — К.: Народознавство, 2002. — 136 с.

Аникин В.П. Русское устное народное творчество: Учеб. изд. — М.: Высш. шк., 2001. — 725 с.

Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Українська ідея, 2001. — 142 с.

Антропология. Фольклористика. Лингвистика: Сб. ст. / Европ. ун-т в СПб. Фак-т этнологии; Отв. ред. А.К.Байбурин, В.Б.Колосова. — СПб., 2001. — Вып. 1. — 272 с.

Асов А. Славянские руны и “Боянов гимн”. — М.: Вече, 2002. — 432 с.

Бабич Н.М. Стан збереження української народно-пісенної епіки на терені Донеччини: (порівняльний аспект): Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. —Львів, 2001. — 20 с.

Багмет А., Дащенко М., Андрущенко К. Збірка українських приказок та прислів’їв: Репринтне відтворення вид. 1929 р. — К.: Техніка, 2002. — 220 с. — (Нар. джерела).

Баллады / Сост., подгот. текстов и коммент. Б.П.Кирдана; Вступ. ст. А.В.Кулагиной. — М.: Рус. книга, 2001. — 464 с. — (Б-ка рус. фольклора; Т. 6).

Бандурка: Укр. соромiцькі пісні в записах З.Доленги-Ходаковського, М.Максимовича, П.Лукашевича, М.Гоголя, Т.Шевченка, П.Чубинського, Хв.Вовка, І.Франка, В.Гнатюка / [Упоряд. та авт. передмови до розд. М.Сулима]. — К.: Дніпро, 2001. — 279 с.

Бейли Дж. Избранные статьи по русскому народному стиху. — М.: Языки рус. культуры, 2001. — 416 с.

Белова О.В. Славянский бестиарий: Словарь названий и символики. — М.: Индрик, 2001. — 320 с.

Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклор. действительности / ИРЛИ. Отд-ние фольклора. — СПб.: Искусство, 2001. — 438 с. — (Территория культуры: антропология).

Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті української духовної культури: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Нац. муз. акад. України ім. П.Чайковського. — К., 2002. — 20 с.

Боньковська О.О. Народний театр товариства “Українська бесіда” у Львові: Завершальний період діяльності (1918 — 1924): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. — К., 2002. — 20 с.

Бурыкин А.А. Малые жанры эвенского фольклора: Загадки, пословицы и поговорки, запреты-обереги, обычаи и предписания, приметы: Исслед. и тексты. — СПб.: Петербург. Востоковедение, 2001. — 288 с.

Былины Печоры / Отв. ред. А.А.Горелов. — СПб.: Наука; М.: Классика, 2001. — Т. 1. — 772 с.; Т. 2. — 782 с.

Бычков А.А. Энциклопедия языческих богов: Мифы древних славян. — М.: Вече, 2001. — 400 с.

Власова З.И. Скоморохи и фольклор / Науч. ред. С.Н.Азбелев. — СПб.: Алетейя, 2001. — 524 с.

Волочай В.Г. Словник імен богів давньоукраїнської міфології: Посібник. — Вінниця: ТОВ “Велес”, 2001. — 98 с.

Вчора була неділенька: Укр. нар. пісні з голосу М.Глюдзика / Запис текстів і мелодій, упорядкув., підг. текстів, вступ. ст. та словник І.В.Хланти; Розшифрування мелодій та нот. графіка А.В.Гайналія. — Ужгород: Закарпаття, 2001. — 198 с.

Гнатюк В. Казки Закарпаття / [Упорядкув., підготов. текстів, вступ. ст., примітки та словник І.В.Хланти]. — Ужгород: Карпати, 2001. — 387 с.

До книги ввійшли кращі зразки народних казок Закарпаття у записах видатного українського фольклориста В.Гнатюка, зроблених наприкінці минулого століття.

Головатюк В.Д. Пісенна культура українців Підляшшя: етнорегіональна специфіка, загальноукраїнський контекст: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. — К., 2002. — 20 с.

Гриця С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. — К.; Тернопіль: Астон, 2002. — 235 с.

До збірника увійшли етномузикологічні розвідки відомого українського вченого-фольклориста Софії Грици, присвячені теоретичним та методологічним проблемам музичного фольклору, епічному виконавству, функціонуванню фольклору в соціокультурному середовищі та способам його трансмісії.

Губ'як В.Д. Фольклорні обереги духовності: [Посібник]. — Івано-Франківськ, 2001. — 323 с.: іл.

Гусманов И.Г. Греческая мифология. Боги. — М.: Флинта, Наука, 2001. — 328 с.

Демків Д. Ярослав Чуперчук: Феномен гуцульської хореографії. — Коломия: Вид.-поліграф. т-во "Вік", 2001. — 166 с.

Детский фольклор: Частушки / РАН. — М.: Наследие, 2001. — 496 с.: нот.

Дмитренко М.К. Гнат Танцюра: До 100-річчя від дня народження. — К.; Вінниця, 2001. — 48 с.

Дмитренко М.К. Українська фольклористика: Історія, теорія, практика. — К.: Народознавство, 2001. — 576 с.

Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. — М.: Композитор, 2001. — 256 с.

Жмундуляк Д.Д. Народна пісенність Покуття: Особливості сучасного функціонування: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. — К., 2002. — 20 с.

Загадки народов России / Сост. Т.Климова. — М.: РОСМЭН, 2001. — 94 с.: ил.

Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор: Учебник. — М.: Наука, 2001. — 400 с.

Иванова Т.Г. "Малые" очаги северно-русской былинной традиции: Исслед. и тексты. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. — 455 с.

Исторические песни / Сост., вступ. ст., подгот. текстов, коммент. С.Н.Азбелева. — М.: Рус. книга, 2001. —528 с. — (Б-ка рус. фольклора; Т. 7).

Каланов Н. Словарь пословиц и поговорок о море: Пословицы и поговорки народов мира о море, моряках и рыбаках, флотской службе и рыбацком промысле, морской флоре и фауне. — М.: Изд. Дом "Грааль", 2001. — 367 с.

Каспина М.М. Сюжеты об Адаме и Еве в свете исторической поэтики: На материале древней и средневековой еврейской и славянской книжности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук . — М., 2001. — 24 с.

Киселева Ю.М. Смысловая организация русских лечебных и любовных заговоров: Автореф. дис. ... канд. филол. наук . — М.: МГУ, 2001. — 27 с.

Кінан Е. Російські історичні міфи. — К.: Критика, 2001. — 284 с.

Клименко І.В. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Нац. муз. акад. України ім. П.Чайковського. — К., 2001. — 20 с.

Коломийки підгірського краю / Збирач і упоряд. Г.Окрипничук. — Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2001. — 134 с.

Кондрашов А.П. Кто есть кто в классической мифологии: Энцикл. словарь. — М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2002. — 768 с.

Коновалова Ж.Ф. Миф в советской истории и культуре: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук . — СПб., 2001. — 51 с.

Криничная Н.А. Русская народная мифологическая проза: Истоки и полисемантизм образов. В 3-х т. Т. 1. Былички, бывальщины, легенды, поверья о духах-"хозяевах" / ИЯЛИ КНЦ РАН. — СПб.: Наука, 2001. — 576 с.

Крушевський М. Замовляння як вид російської народної поезії / [Упорядкув., пер., вступ. ст., дод. З.О.Пахолок]. — Луцьк: Вісник і К°, 2002. — 192 с.: іл.

Кузьмина Е.Е. Мифология и искусство скифов и бакрийцев: Культуролог. очерки. — М.: Рос. ин-т культурологии, 2002. — 288 с.

Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська усна народна творчість. — К.: Знання-Прес, 2001. — 591 с.

Лекарство от задумчивости: Рус. сказка в изданиях 80-х гг. XVIII в. / Изд. подгот. К.Е.Корепова, Л.Г.Беликова. — СПб.: Тропа Троянова, 2001. — 415 с. — (Полн. собр. рус. сказок. Ранние сборники; Т. 5).

Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції / Записи, впорядкув. і примітки О.Ошуркевича; Нотні транскрипції Ю.Рибака. — Рівне, 2002. — 137 с.

Література. Фольклор. Проблеми поетики: [Зб. наук. праць] / Упоряд. Л.Т.Шурко. — К.: Вид. поліграф. центр "Київ. ун-т", 2001 — 2002.

Вип. 11. — 2001. — 204 с.

Вип. 12. — 2002. — 188 с.

Лойтер С.М. Русский детский фольклор и детская мифология: Исследование и тексты. — Петрозаводск, 2001.

Мазурына Н.Г. Варыянтнасць існавання і эвалюцыі беларускага песеннага фальклору: Аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук / НАН Беларусі. ІМЭФ ім. К.Крапівы. — Мінск, 2001. — 19 с.

Малинська Н. Думна героїка. Канон. Література: Онтологія спадковості. — К.: Амадей, 2001. — 214 с.

Мельник Н.Г. Етико-естетичні засади української соціально-побутової пісні: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. — К., 2001. — 17 с.

Мишанич М., Мишанич С. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: Історія інтерпретації і розмежувань понять. — Донецьк: НОРД-ПРЕС, 2002. — 60 с.

Музика та дія в традиційному фольклорі: Зб. наук. пр. / [Упоряд.: В.Коваль, Б.-Ю.Янівський]. — Львів, 2001. — 115 с.

Надь Г. Греческая мифология и поэтика. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 432 с.

Найдыш В.М. Философия мифологии: От античности до эпохи романтизма. — М.: Гардарики, 2002. — 554 с.

Науменко Г. Кот Баюн, Баба Яга и их друзья: Нар. сказки, загадки, страшилки, небылицы, скороговорки. — М.: Дрофа, 2001. — 320 с.: ил.

Немировский А.И. Собрание трудов: Мифы древности: Индия: Науч.-худож. энцикл. — М.: Лабиринт-МП, 2001. — 304 с.

О вине и пьянстве: Рус. пословицы и поговорки / Сост., предисл., словарь, примеч. Г.Ю.Багриновского. — М.: Аграф, 2001. — 480 с.

Ой летіли журавлі: Пісні з голосу К.Куйбіди / [Упорядкув., вступ. ст. та примітки Б.Стельмаха]. — Львів: Літопис, 2001. — 204 с.

Останній гайдамака: Легенди, перекази, пісні, прислів'я та приказки про Устима Кармалюка / Записи В.П.Вовкодава, упоряд. А.М.Подолинний. — Вінниця: Континент-ПРИМ, 2001. — 159 с.

Пам'ятник українському козацтву: ("Українські записи Порфирія Мартиновича") / [Упоряд. Н.А.Малинська]. — К.: Вид. поліграф. центр «Київ. ун-т», 2001. — 330 с.

Петрухин В. Мифы древней Скандинавии. — М.: АСТ, Астрель, 2001. — 464 с.

Пісенна культура польської діаспори України / Упоряд. Л.Вахніна. — К.: Голов. спец. рада літ. мовами нац. меншин України, 2002. — 288 с.

Пісні з Покуття: (Пісні записані у селі Вербівці Городенківського району) / Упоряд.: М.Андрусяк, М.Паньків. — Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2001. — 280 с.: нот.

Поп Д.И., Поп Д.Д. Подкарпатські Русины, їх історичні былины и легенды. — Ужгород: Удавательство В.Падяка, 2001. — 89 с.: іл.

Прислів'я та приказки українського народу. — Сімферополь: Інфолекс, 2001. — 207 с.

Пропп В.Я. Сказка. Эпос. Песня. — М.: Лабиринт, 2001. — 367 с.

Ревуцький Д.М. Українські думи та пісні історичні / Вступ. ст. В.Кузик; Муз. ред. О.Щербак. — К.: Асоц. етнологів, 2001. — 370 с.: нот. — Перевид. 1919 р.

У книжці відомого українського мистецтвознавця Д.Ревуцького зібрано кращі зразки українських дум. До багатьох із них подано нотні тексти. Це перевидання зберігає правопис оригіналу.

Русский фольклор: Библиогр. указ. 1991 — 1995. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. — 642 с.

Синдаловский Н.А. Легенды и мифы пригородов Санкт-Петербурга. — СПб.: Норинт, 2001. — 207 с.

Сирко І.М. Символіка в українській народній баладі: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. — К., 2002. — 18 с.

Скарби та скарбошукання в українських народних легендах та переказах / Упорядкув., передм. та прим. В.П.Фісуна. — К., 2002. — 429 с.: іл. — (Студії з україністики; Вип. III).

Славянская мифология: Энцикл. словарь. А — Я. — М.: Междунар. отношения, 2002. — 512 с.

Славянский стих: Лингв. и прикладная поэтика: Материалы конф. — М.: Языки славян. культуры, 2001. — 416 с.

Старинные русские сказки: Из Альбома рус. нар. сказок и былин под ред. П.Н.Петрова. 1875. — Саратов: Дет. книга, 2001. — 160 с. — (Антиквар. б-чка).

Сухбаатарын Монтуяа. Номинация персонажей русских и монгольских волшебных сказок: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2001. — 19 с.

Танцюра Г.Т. Записки збирача фольклору. — Вінниця: Вінниця, 2001. — 100 с.: нот.

Ткачев Ю.Г. Расширение национального образа мира в русской литературе XIV — XVII веков. Ч. 1. Евреи в древней русской словесности. — Черновцы: Рута, 2001. — 132 с.

Традиционный фольклор Новгородской области: Сказки. Легенды. Предания. Былички. Заговоры (по записям 1963 — 1999 гг.) / Подгот. М.Н.Власова, В.И.Жекулина, А.А.Панченко, С.А.Штырков; Науч. ред. А.Ф.Некрылова. — СПб.: Алетейя, 2001. — 542 с.

Традиційна народна культура Дворічанського району Харківської області: Матеріали фольк.-етногр. експедицій селами р-ну, 1992-1993 рр. / Упоряд. М.О.Семенова. — Х.: Фірма "Регіонінформ", 2001. — 159 с.: іл., нот., табл.

Традиційна народна музична культура Західного Поділля: Зб. ст. і матеріалів / [Ред.-упоряд.: О.Смоляк, В.Коваль] . — Тернопіль: Астон, 2001. — 79 с.

Трыфаненкава М.А. Матыу змеяборства ва усходнеславянскай фалькларнай традыцыі: Генезіс. Семантыка: Ауторэф. дыс. ... канд. філал. навук / НАН Беларусі. ІМЭФ ім. К.Крапівы. — Мінск, 2001. — 20 с.

Узенева Е.С. Терминология болгарского свадебного обряда в этнолингвистическом освещении: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2001. – 28 с.

Український фольклор: (Програма та метод. поради до курсу для студентів денної та заочн. форм навчання філол. факультету) / Упоряд.: О.М.Семеног, А.І.Сторожук. — Глухів: РВВ ГДПУ, 2001. — 93 с.

Українські народні пісні в записах Гната Танцюри: (До 100-річчя з дня народження). — К.: Асоц. етнологів, 2001. — 543 с.: нот.

Українські прислів'я, приказки та порівняння з літературних пам'яток / Упоряд. М.М.Пазяк; Відп. ред. Й.Ю.Федас. — К.: Наук. думка, 2001. — 392 с.: іл. — (Сер. "Укр. нар. творчість").

Цим випуском із серії "Українська народна творчість" завершується видання народних прислів'їв, приказок та порівнянь, упорядковане відомим фольклористом М.М.Пазяком. Книга містить найповніше на наш час зібрання народних прислів'їв, приказок, ідіом та порівнянь, використаних у творах української художньої літератури.

Флерова В. Образы и сюжеты мифологии Хазарии. — Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры, 2001. — 156 с.

Фольклор и литература Сибири: Памяти А.Б.Соктоева. — Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2001. — 283 с.

Фольклористичні візії (учні — вчителеві І.В.Мацієвському з нагоди 60-річчя): Зб. ст. і матеріалів / [Ред.-упоряд.: О.Смоляк, В.Коваль]. — Тернопіль: Астон, 2001. — 119 с.

Фомин В.И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора: Ист.-теорет. монография / НИИ киноискусства. — М.: Материк, 2001. — 278 с.

Хобзей Н. Гуцульська міфологія: Етнолінгвіст. словник. — Львів, 2002. — 216 с.

Хрестоматия сибирской русской народной песни: Детский народный календарь / Сост. В.Байтуганов, Т.Мартынова. — Новосибирск: Книжица, 2001. — 120 с.: нот.

Кирилл Васильевич Чистов: Библиогр. указ. / МАЭ; Сост. Ю.К.Чистова; Вступ. ст. Т.Г.Ивановой. — СПб., 2001. — 68 с.

Чорнопиский М. Фольклорна політична сатира 20-х років XX століття у записах С.Єфремова. — Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2001. — 169 с.

Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии: Ок. 1000 статей. — М.: АСТ, Астрель, Рус. словари, 2001. — 624 с.

Шевченко Е.А. Свадебный обряд Лузского района Кировской области (функциональные аспекты поэтических жанров): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — СПб.: ИРЛИ, 2001. — 16 с.

Язык, литература, эпос (к 100-летию со дня рожд. акад. В.М.Жирмунского). — СПб.: Наука, 2001. — 444 с.

Як виник світ: Легенди, колядки, балади / Зібрав, упорядкув. і опрацював В.Сокіл. — Львів: Каменяр, 2001. — 87 с.

Яківчук А. Фольклорними стежками Буковинської Наддністрянщини: Народознавчо-фольклористичні нариси. — Чернівці: Зелена Буковина, 2002. — 64 с.

Åòíîëîã³ÿ

Абдуллаєва М.А. Грецькі громади Криму у 1917 — 1938 рр.: (етноконфес. аспект). — К.: Ін-т історії України, 2001. — 64 с. — (Іст. зошити).

Археологія та етнологія Східної Європи: Матеріали і дослідження. Т. 3. — Одеса: Друк, 2002. — 356 с.: іл.

Бабилаев А.Н. Этническая психология как социальный феномен: Опыт соц.-философ. анализа. — Пушкино: Изд. Дом "Грааль", 2001. — 108 с.

Бадерхан Ф. Северокавказская диаспора в Турции, Сирии и Иордании: Вторая пол. XIX — первая пол. XX вв. — М.: ИВ РАН, 2001. — 120 с.

Беляев Г.Г., Торгашев Г.А. Духовные корни русского народа. — М.: Былина, 2002. — 192 с.

Богданов В.В. Этническая и эволюционная история Руси: История тирании в России. Кн. 3. — М.: Белые альвы, 2001. — 272 с.

Богданов В.В. Этническая и эволюционная история Руси: Русь, славяне, аризанты, скифы, готы, гунны, пины, варяги. — М.: Белые альвы, 2001. — 272 с.

Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А. От Скифии до Индии: Древние арии: мифы и история. — СПб: Алетейя, 2001. — 224 с.

Бондаренко Г., Сазанович О. Рікою життя. — К.: Стилос, 2002. — 70 с.

Борисенко В.К. Нариси з історії української етнології 1920-1930-х років / Центр українознавства Київ. нац. ун-ту ім. Т.Шевченка. — К., 2002. — 92 с.: іл.

Брусина О.И. Славяне в Средней Азии. Этнические и социальные процессы. Конец XIX — конец XX в. — М.: Вост. лит. РАН, 2001. — 240 с.

Буковинський історико-етнографічний вісник. Вип. 3. — Чернівці, 2001. — 144 с.

Быстряков А.Г. Евреи Екатеринослава — Днепропетровска: (XVIII — начало XX вв.). — Днепропетровск: АТЗТ ВКФ "Арт-Прес", 2001. — 142 с.

Вардугин В. Русская одежда: История нар. костюма от скифских до советских времен с очерками обрядов, обычаев, нравов и суеверий, иллюстрированная гравюрами, рис. и фотогр. мастеров XVIII — нач. XX века... — Саратов: Дет. кн., 2001. — 352 с.

Великие православные праздники / Авт-сост. О.Глаголева. — М.: ОЛМА-Пресс, 2001. — 127 с.

Власова М. Русские суеверия: Энцикл. словарь. — СПб.: Азбука — классика, 2001. — 672 с.

Восточнославянский этнолингвистический сборник: Исследования и материалы / Отв. ред. А.А.Плотникова. — М.: Индрик, 2001. — 496 с.

Гавриленко Л.А. Джерело: Посібник з укр. народознавства. — Запоріжжя: Просвіта, 2001. — 180 с.

Гавриленко Л.А. Криниця: Посібник з укр. народознавства (2-ий рік вивчення). — Запоріжжя: Просвіта, 2001. — 159 с.

Гаврилов Д.А., Наговицын А.Е. Боги славян. Язычество. Традиция. – М.: Рефл-бук, 2002. – 464 с.

Гладкий В.Д. Славянский мир I – XVI века: Энцикл. словарь. – М.: Центрполиграф, 2001. – 895 с.

Голикова С.В. Семья горнозаводского населения Урала XVIII – XIX веков: Демогр. процессы и традиции. – Екатеринбург: УрО РАН, 2001. – 196 с.

Готтенрот Ф. Иллюстрированная история материальной культуры: Одежда, оружие, предметы труда и домашнего обихода от древних до новых времен. – М.: АСТ; СПб.: Полигон, 2001. – 478 с.

Грушевський М. (1865-1938) Дитина в звичаях і віруваннях українського народу / [Упоряд. Я.Левчук]. – К.: Б.в., 2001. – 94 с.: іл.

Гузій Р.Б. Похоронні звичаї та обряди українців Карпат (XIX – XX ст.): Автореф. дис. ... канд. іст. наук / НАН України. Ін-т українознавства ім. І.Крип'якевича, Ін-т народознавства. – Львів, 2002. – 24 с.

Гумилев Л. От Руси до России: Очерки этнической истории. – М.: Айрис Пресс, Рольф, 2001. – 320 с.

Гумилев Л. От Руси до России: Очерки этнической истории. – СПб.: Кристалл, 2002. – 352 с.

Данилюк А.Г. Оповіді про експонати Львівського скансену. – Львів: Сполом, 2001. – 125 с.: іл.

Данілкін О. Культура циган України: минуле і сучасність: За матеріалами єдиної в Україні держ. циган. колекції, зібраної автором кн. (м. Біла Церква). – К., 2001. – 80 с.: іл.

Дворник Ф. Славяне в европейской истории и цивилизации. – М.: Языки славян. культуры, 2001. – 800 с.

Дмитрієва В.В. Родильно-хрестильна обрядовість греків Приазов'я в другій половині XIX – XX ст.: Автореф. дис. ... канд. іст. наук / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2003. – 18 с.

Дяченко Т. Народно-педагогічні уявлення східних слов'ян у галузі екологічного виховання. – Кіровоград: Імекс ЛТД, 2002. – 113 с.

Ерина Е.М., Салькова В.Е. Обычаи поволжских немцев. – М.: Готика, 2001. – 104 с.

Етнічна історія народів Європи: Зб. наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка, Ін-т політ. та етнонац. досліджень НАН України. – К.: УНІСЕРВ, 2001.

Вип. 8. – 122 с.

Вип. 9: Історико-етнологічні дослідження і національна ідея. –140 с.

Вип. 10. –100 с.

Вип. 11: Духовна культура українців на етнічних західних землях впродовж віків. –126 с.

Вип. 12. –108 с.

Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся: Матеріали комплексних наук. експедицій Рівненського фольклорно-етногр. т-ва. Вип. 1 / [Упоряд. та відп. за вип. В.Ковальчук]. – Рівне, 2001. – 111 с.

Етнонаціональні процеси в Україні: Історія та сучасність / За ред. В.Наулка. – К.: Голов. спец. ред. літ. мовами нац. меншин України, 2001. – 424 с.

Етнос. Культура. Нація. Вип. 2. – Дрогобич, 2001. – 312 с.

Зорин Н.В. Русский свадебный ритуал. – М.: Наука, 2001. – 248 с.

Історія західних і південних слов'ян (З давніх часів до XX ст.): Курс лекцій / В.І.Яровий, П.М.Рудяков, В.П.Шумило. – К., 2001. – 628 с.

Кабакова Г.И. Антропология женского тела в славянской традиции. – М.: Ладомир, 2001. – 335 с.

Кавендиш Р. Магия Запада. – М.: Локид-Пресс, 2002. – 352 с.

Карачаевцы и балкарцы: язык, этнография, археология, фольклор / Отв. ред. Э.Р.Тенишев. – М.: Ин-т этнологии и антрологии им. Н.Миклухо-Маклая РАН, 2001. – 432 с. – (Кавказ: народы и культуры).

Carpatica – Карпатика: Наук.-пед. діяльність та літ. творчість Ф.Потушняка: (до 90-річчя від дня народження) / Ужгород. нац. ун-т. – Ужгород, 2001. – 263 с.

Кісь О.Р. Жінка в українській селянській сім'ї другої половини XIX – початку XX століття: Гендерні аспекти: Автореф. дис. ... канд. іст. наук / НАН України. Ін-т українознавства ім. І.Крип'якевича, Ін-т народознавства. – Львів, 2002. – 20 с.

Клемен К.Х. Жизнь мертвых в религиях человечества. – М.: Интрада, 2002. – 224 с.

Козодой Р. Еврейские праздники. – М.: Лехаим, 2001. – 112 с.

Колпаков В.К., Кузьменко О.В. Нелегальна міграція: генеза і механізм протидії: Монографія. – К.; Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2002. – 371 с.

Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции: Сб. ст. / Центр науч. работников и препод. иудаики в вузах "Сэфер", Ин-т славяновед. РАН; Отв. ред. О.В.Белова. – М., 2001. – 366 с. – (Акад. сер.; Вып. 7).

Котлярчук А.С. Праздничная культура в городах России и Белоруссии XVIII в.: Официальные церемонии и крестьянская обрядность. – СПб.: Петербург. Востоковедение, 2001. – 240 с.

Коша Л. Чиї ви сини?: (Огляд угорської етнографії) / Пер. Л.Мушкетик. – Ніредьгаза, 2002. – 348 с.

Кошелев Я.Р. Весенне-летние народные праздники на Смоленщине. – Смоленск: Изд-во СГПУ, 2001. – 154 с.

Круковська В.І. Святкуймо Зелені свята: [Традиції святкувань, нар. звичаї, повір'я, легенди]. – Львів: Євросвіт, 2001. – 32 с.: іл.

Круковська В.І. Святкуймо Івана Купала: [Традиції святкувань, нар. звичаї, легенди, вірші, ігри-забави]. Львів: Євросвіт, 2001. — 40 с.

Куединская свадьба: Свад. обряды русских Куедин. р-на Перм. обл. в конце XIX — пер. пол. XX вв.: Сб. фольклор.-этногр. материалов. — Пермь: Изд-во ПГУ, 2001. — 145 с.

Левитас И.М. Герои и жертвы: Док. очерки из истории еврейс. народа. — 2-е изд., перераб. и доп. — К.: Б.и., 2001. — 191 с.: ил.

Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов: К использованию структурного анализа в соц. антропологии. — М.: Изд. фирма "Вост. лит.", 2001. — 142 с.

Лозко Г.С. Етнологія України: Філософсько-теорет. та етнорелігієзнавчий аспект. — К.: Арт-Ек, 2001. — 304 с.: іл.

Лосева О.В. Русские месяцесловы XI — XIV веков. — М.: Памятники ист. мысли, 2001. — 420 с.

Луганщина: етнокультурний вимір. — Луганськ: Альма матер, 2001. — 360 с.: іл., нот.

Лузгин А.С. Жизнь промыслов: Промысловая деятельность крестьян Мордовии во второй пол. XIX — начале XX в.: Этнокульт. аспекты. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2001. — 216 с.

Магия для всех: Заговоры и молитвы. Колдовство. Магич. чакры. Древ. и современ. знахар. рецепты / Сост. Э.Ф.Щетинин. — Донецк: ПКФ "БАО", 2001. — 382 с.: ил., табл.

Маєрчик М.С. Українські обряди родинного циклу крізь призму моделі переходу: Автореф. дис. ... канд. іст. наук / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. — К., 2002. — 20 с.

Мазалова Н.Е. Человек в традиционных соматических представлениях русских / МАЭ. — СПб.: Петербург. Востоковедение, 2001. — 192 с.

Максимович М. Дні та місяці українського селянина / Упоряд., пер. з рос., вступ. ст. та приміт. В.Гнатюка. — К.: Обереги, 2002. — 189 с.: іл.

Книга є найповнішим виданням цінної етнографічної праці відомого українського вченого М.Максимовича (1804-1873). Тут широко й мальовничо зображено народні календарні звичаї та обряди, традиційний селянський побут. Значна частина матеріалів цього видання опублікована вперше.

Малевин Л. Магия Запада: Магич. системы и колдовство. — М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2002. — 712 с.

Малевин Л., Гросс П. Славянская магия и ведовство: Славян. магич. системы. — М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2002. — 712 с.

Матеріали до біографій етнологів та народознавців України / Уклад.: С.М.Ляшко, С.П.Залозна. — К.; Запоріжжя: Дике Поле, 2001. — 174 с.

Матеріали до української етнології: Зб. наук. праць. Вип. 2(5). — К.: ІМФЕ, 2002. — 442 с.

Мицик В. Каша — мати наша: Етнологічні нариси. — К.: Україна, 2002. — 190 с.

Міжнародний конгрес україністів (IV; 2001; Одеса). Кн. 1. Етнологія. Фольклористика: Доп. та повідомлення. — Одеса; К., 2001. — 523 с.

Місінкевич Л.Л. Єврейська і польська національні меншини Поділля (20 - 30-ті рр. XX століття). — К.: Б.в., 2001. — 254 с.: іл., табл., портр., карти-схеми.

Монолатій І. Німці у Галичині: (1772 — 1923): Координати німецько-українських взаємин. — Львів; Коломия: Вид.-полігр. т-во "Вік", 2001. — 55 с.

Мороз О.Г. Модерна нація: українець у часі і просторі / [Упоряд. О.Банах]; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. — Львів: Т-во "Універсум", 2001. — 436 с.: іл.

Мужской сборник. Вып. 1. Мужчина в традиционной культуре: Соц. и проф. статусы и роли. Сила и власть. Муж. атрибутика. Муж. фольклор / Сост. И.А.Морозов; Отв. ред. С.П.Бушкевич. — М.: Лабиринт, 2001. — 224 с.

Нидерле Л. Славянские древности. — М.: Алетейя, 2001. — 592 с.

Обухов А.С. Психологические особенности личности в условиях традиционной преемственности русской деревни (на материале анализа этнического самосознания трех поколений жителей деревень Русского Севера): Автореф. дис. ... канд. психол. наук. — М., 2001. — 16 с.

Ополовников А.В., Ополовникова Е.А. Избяная литургия. Книга о русской избе. (Древнерусское деревянное зодчество. Вып. 2). — М.: ОПОЛО, 2001. — 512 с.

Осачук С. Німці Буковини: Історія товариського руху (друга половина XIX — початок XX ст.). — Чернівці: Золоті литаври, 2002. — 285 с.

Павлович Ю.Ю. Фінляндія 1905 — 1910: Альбом. — К., 2001. — 64 с.: іл.

Пасха / Сост. И.А.Панкеев. — ОЛМА-Пресс, 2001. — 288с. — (Великие христианские праздники).

Попок А.А. Українські поселення на Далекому Сході: Іст.-соціологічний нарис. — К., 2001. — 304 с.

Порт М. ван де. Цигани, війни та інші приклади неприборканості: Цивілізація та її прикрощі у серб. місті / Пер. з англ. В.П.Канаш. — К.: Свенас, 2001. — 287 с.: іл.

Православная вера и традиции благочестия у русских в XVIII — XX веках: Этнограф. исслед. и материалы / Отв. ред. О.В.Кириченко, Х.В.Поплавская. — М.: Наука, 2002. — 469 с.

Православная жизнь русских крестьян XIX — XX веков: Итоги этнографических исследований. — М.: Наука, 2001. — 363 с.

Проблеми етнології, фольклористики, мистецтвознавства Поділля та Південно-Східної Волині: Історія і сучасність: Наук. зб. — Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2002. — 373 с.

Пуряєва Н. Словник церковно-обрядової термінології / НАН України. Ін-т укр. мови. — Львів, 2001. — 156 с.

Путилов Б. Древняя Русь в лицах: Боги, герои, люди. — СПб.: Азбука, 2001. — 368 с.

Рабинович Я.И. В поисках судьбы: Еврейский народ в круговороте истории: В 3 кн. Кн. 1 — М.: Междунар. отношения, 2001. — 576 с.

Разумова И.А. Потаенное знание современной русской семьи: Быт. Фольклор. История. — М.: Индрик, 2001. — 376 с. — (Традиц. духов. культура славян. Соврем. исследования).

Расы и народы: Соврем. этнич. и расовые проблемы: Ежегодник. Вып. 27. — М.: Наука, 2001. — 263 с.

Рожнова П.К. Русский народный календарь. — М.: Аиф-Принт, 2001. — 544 с.

Российская цивилизация: Этнокультурные и духовные аспекты: Энцикл. словарь. — М.: Республика, 2001. — 544 с.

Русская свадьба: Традиции, обряды, обычаи / Сост. К.Э.Беляков, А.Д.Садовников. — М.: ПСВ-Сервис, 2002. — 351 с.

Русские обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / Сост. А.В.Копылова. — М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2002. — 560 с.

Русский праздник: Праздники и обряды народного земледельческого календаря: Ил. энцикл. — СПб.: Искусство — СПБ, 2001. — 672 с.

Русский Север: Этническая история и народная культура XII — XX века / РАН. Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н.Миклухо-Маклая; Отв. ред. И.В.Власов. —М. : Наука, 2001. — 848 с.: ил.

Русское национальное меньшинство в Эстонской Республике. 1918 — 1940. — Тарту: Крипта; СПб.: Алетейя, 2001. — 448 с.

Саввинов А.И. Традиционные металлические украшения якутов XIX — начала XX века: Ист. — этногр. исслед. — Новосибирск: Наука, 2001. — 171 с.

Садохин А.П. Этнология: Учеб. словарь. — М.: Гардарики, 2001. — 208 с.

Саммерс М. История колдовства. — М.: ОЛМА-Пресс, 2002. — 415 с.

Сегеда С.П. Антропологічний склад українського народу: етногенетичний аспект: Автореф. дис. ... д-ра іст. наук / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. — К., 2002. — 35 с.

Сегеда С.П. Антропологічний склад українського народу: Етногенет. аспект. — К.: Вид-во ім. О.Теліги, 2001. — 256 с.

Сегеда С.П. Антропологія: [Навч. посібник]. — К.: Либідь, 2001. — 336 с.

Селезнева И. Приглашение к столу: Традиции, обычаи, настоящее русского застолья. — М.: Воскресенье, 2001. — 120 с.

Синявский А.Д. Иван-дурак: Очерк рус. нар. веры. — М.: Аграф, 2001. — 484 с.

Скляр В.М. Зміни національного складу та мовної структури населення України за 1959 — 1989 рр.: Автореф. дис. ... канд. іст. наук / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. — К., 2001. — 20 с.

Славяне и Русь: Проблемы и идеи: Концепции, рожденные трехвековой полемикой, в хрестоматийном изложении / Сост. А.Г.Кузьмин. — М.: Флинта, Наука, 2001. — 488 с.

Славянский альманах. 2000 / Ин-т славяноведения РАН. — М.: Индрик, 2001. — 480 с.

Славянская энциклопедия: Киевская Русь — Московия. В 2 т. / Авт.-сост. В.В.Богуславский; Науч. ред. Е.И.Куксина. — М.: ОЛМА-Пресс, 2001. — Т. 1. — 784 с.; Т. 2. — 816 с.

Слов'янський світ: Щорічник. Вип. 3 / Відп. ред. О.Федорук. — К.: Київ. славіст. ун-т, 2002. — 259 с.

Сніжко В.В. Нариси з психоетнічної екології України / НДІ українознав. М-ва освіти і науки України, Ін-т психології ім. Г.С.Костюка АПН України. — К.: Веселка, 2001. — 334 с.: іл., табл.

Степанов В.П. Труды по этнографии населения Бессарабии XIX — начала XX ст.: Очерки истории этногр. изучения бессараб. украинцев. — Кишинев: Pontos, 2001. — 264 с.

Степанов Н.П. Народные праздники на Святой Руси. — М.: Рус. Раритет, 2002. — 240 с.

Студії з україністики: Хрестоматія. Вип. 1 / Передм. та упорядкув. Р.Радишевського, С.Сегеди; Міжнар. школа україністики НАН України. — К., 2002. — 512 с.

Сумцов М.Ф. Слобожане: Іст.-етнографічна розвідка. — Х.: Акта, 2002. — 229 с.

Розвідка академіка М.Ф.Сумцова (1854-1922) вперше побачила світ у Харкові 1918 року. На базі величезного фактичного матеріалу зроблено наукові узагальнення про Слобідську Україну як суто український край з притаманними його населенню українськими обрядами, традиціями, віруваннями.

Татаринов С.Н. и др. Евреи Бахмута — Артемовска: Очерки истории XVIII — XX ст. — Артемовск: Б.и., 2001. — 83 с.

Татары. — М.: Наука, 2001. — (Серия "Народы и культуры").

Товстуха Є.С. Фітоетнологія українців. — К.: Укр. акад. оригін. ідей, 2002. — 351 с.

Товстуха Є.С. Чари: Лікувально-оздоров. та ужитково-етніч. традиції українців. — К.: Укр. акад. оригін. ідей, 2001. — 255 с.

Традиционная пища как выражение этнического самосознания / Отв. ред. С.А.Арутюнов, Т.С.Воронина. — М.: Наука, 2001. — 293 с.

Труды факультета этнологии. — СПб.: Изд-во Европ. ун-та в СПб., 2001. — Вып. 1 / Отв. ред. А.К.Байбурин. — 342 с.

Українська народна магія: Поетика, психологія / Вступ. сл. Л.Дунаєвської; передм. О.Павлова; упоряд. Т.Полковенко; прим. В.Фісуна. — К.: Б-ка українця, 2001. — 139 с.

Українське зарубіжжя: Бібліограф. покажч. (1900 — травень 2002 рр.). — К.: Рада, 2002. — 346 с.

Українське народознавство: Стан і перспективи розвитку на зламі віків: Зб. наук. праць: Матеріали наук.-практ. читань, присвяч. пам'яті укр. фольклориста М.Пазяка / Упоряд. О.Петровський, Н.Юсова. — К.: Б.в., 2002. — 634 с.

Українці Австралії: Енциклопедичний довідник. — Сідней, 2001. — 672 с.

Фаріон І. Українські прізвищеві назви Прикарпатської Львівщини наприкінці XVIII — початку XIX століття (з етимолог. словником). — Львів: Літопис, 2001. — 371 с.

Федотов Г.П. Собр. соч. в 12 т. Т. 10: Русская религиозность. Ч. 1. Христианство Киевской Руси X — XIII вв. / Примеч. С.С.Бычкова. — М.: Мартис, 2001. — 382 с.

Флинк Э. Феномен антисемитизма: Еврейский вопр. в царской России и в Советском Союзе (1972 — 1992 гг.): Ист.-публицист. очерки. — М.: Логос, 2001. — 268 с.

Чорі Ю.С. Від роду до роду: Звичаєво-обрядові традиції Закарпаття. — Ужгород: Вид-во В.Падяка, 2001. — 170 с.: іл.

Швидкий С.М. Традиційна народна медицина українців південної Слобожанщини: Історія розвитку, сучасний стан, регіональна специфіка: Автореф. дис. ... канд. іст. наук / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. — К., 2001. — 18 с.

Шелегина О.Н. Адаптация русского населения в условиях освоения территории Сибири: Ист.-этногр. аспекты. XVII— XX вв. Вып. 1. — М.: Логос, 2001. — 184 с.

Шульга Н.А. Великое переселение: репатрианты, беженцы, трудовые мигранты. — К.: Ин-т социологии НАН Украины, 2002. — 700 с.

Элез А.Й. Критика этнологии. — М.: МАИК "Наука/Интерпериодика", 2001. — 304 с.

Яворницький Д.І. Вольності запорозьких козаків. — Дніпропетровськ: Січ, 2002. — 359 с.

Історико-топографічний нарис вольностей запорозьких козаків — праця відомого історика, археолога, краєзнавця та письменника Д.І.Яворницького (1855-1940). Книга не перевидавалася понад сто років і вперше вийшла українською мовою.

Ярмоленко М.І. Розселення та облаштування гагаузів у Бессарабії (XIX — поч. XX ст.): Автореф. дис. ... канд. іст. наук / НАН України. Ін-т українознавства ім. І.Крип'якевича. — Львів, 2001. — 20 с.

Ятченко В.Ф. Про розвиток духовності українського етносу дохристиянської доби. — К., 2001. — 200 с.

Íàðîäíå ìèñòåöòâî

Андреева А.Ю., Богомолов Г.И. История костюма от древнего Египта до модерна: Эпоха. Стиль. Мода. — СПб.: Паритет, 2001. — 120 с.

Ануфриева М.Я. Искусство бисерного плетения: Соврем. школа. — М.: Культура и традиции, 2002. — 400 с.

Афанасьев А.Ф. Домовая резьба. — М.: Культура и традиции, 2002. — 540 с.

Бирюкова Н.Ю. Прикладное искусство Франции XVII — XVIII веков: Развитие и стиль. — СПб.: О-во "Знание" Санкт-Петербурга и Ленинград. обл., 2002. — 239 с.

Блейз А. История в костюмах. От фараона до денди. — М.: ОЛМА-Пресс, 2001. — 159 с.

Будур Н. Вышивка по канве и бисером: Конец XVIII - нач. XX вв. — М.: ОЛМА-Пресс, 2001. — 272 с.

Буланин В.Д. Мозаичные работы по дереву. — М.: ОЛМА-Пресс, 2001. — 144 с.

Галишин Р. Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя. — Львів: Сполом, 2002. — 333 с.: іл.

Герчанівська П.Е. Трансформація народної сакральної архітектури і живопису Мармороша у XVII — XVIII століттях як відображення динаміки європейської культури.: Автореф. дис. ... канд. філос. наук / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2002. — 20 с.

Гликин М.С. Декоративные работы по дереву на станках. — М.: Нар. творчество, Искона, 2002. — 280 с.

Гончары России. 2000. Игрушка: Поленовские чтения: Материалы науч.-практ. конф. / Сост. Ю.Б.Иванова. — М.: ГРДНТ, 2001. — 62 с.

Гуцульщина в Низинці / Зібрана і опрацьована Є.Сороханюк. — Пенсокен, 2002. — 284 с.: іл.

Декоративне мистецтво і дизайн: Нац. традиції й актуальні проблеми: Всеукр. наук.-практ. студент. конф. — К., 2001. — 37 с.

Доде З.В. Средневековый костюм народов Северного Кавказа: Очерки истории / РАН. Ин-т востоковедения. — М.: Вост. лит., 2001. — 136 с.: ил.

Заатов И.А. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство крымских татар XX в.: (генезис, эволюция, современное состояние): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Акад. художеств Узбекистана. НИИИ. — Ташкент, 2001. —22 с.

Иванов В.Х. Этнокультурные взаимосвязи и взаимовлияния у народов северо-востока Сибири: По материалам традиционного декоративно-прикладного искусства. — Новосибирск: Наука, 2001. — 158 с.

История костюма / Сост. Н.Будур. — М.: ОЛМА-Пресс, 2001. — 479 с.

Тетяна Кара-Васильєва: (Бібліогр. покажчик) / Уклад. і бібліограф Ю.Смолій. — К.: ІМФЕ ім.М.Т.Рильського, 2002. — 50 с.

Кара-Васильєва Т., Чорноморець А. Українська вишивка. — К.: Либідь, 2002. — 160 с.

Козлов В. Плетение из ивового прута. — М.: Культура и традиции, 2001. — 352 с.

Курилич М. Елементи та мотиви гуцульського орнаменту / Упоряд. Л.М.Довга. — К.: ЛК Мейкер, УВЦ, 2001. — 128 с.: іл.

Кэссин-Скотт Д. История костюма и моды: Ил. энцикл.: Наглядная эволюция стилей одежды с 1066 г. до настоящего времени. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. — 192 с.

Лозоплетіння Галини Кучер / Авт.-упоряд. М.Селівачов. — К.: Ант, 2001. — 26 с.: іл.

Манько В. Українська народна писанка. — Львів: Свічадо, 2001. — 46 с.: іл.

Матеріали до українського мистецтвознавства: Зб. наук. праць: Щорічник. Вип. 1 / НАН України. ІМФЕ ім.М.Т.Рильського, Асоц. етнологів. — К., 2002. — 268 с.

Міжнародний конгрес україністів (IV; 2001; Одеса). Кн. 2. Мистецтвознавство: Доп. та повідомлення. — Одеса; К., 2001. — 709 с.

Научные чтения памяти В.М.Василенко: Сб. ст. / Всерос. музей декор.-прикл. и нар. искусства. — М., 2001. — Вып. III. — 224 с.

Нечипоренко С. Декоративні тканини: [Альбом]. — К.: ДП "Такі справи", 2002. — 32 с.: іл.

Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини 1840 — 1940 / Ін-т народознавства України. — Л.: НВФ "Укр. технології", 2001. — 390 с.: іл., портр.

Острой О.С., Саксонова И.Х. Изобразительное и прикладное искусство: Рус. справ. изд. Середина XVIII — конец XX вв.: Аннот. указ. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. — 904 с.

Приобщение детей к традиционной культуре: народный костюм: Сб. материалов науч.-практ. конф. / Сост. Л.Я.Таежная. — М.: ГРЦРФ, 2001. — 192 с. — (Сохранение и возрождение фольклор. традиций; Вып. 10).

Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології: Наук. зб. пам'яті М.Трохименка / За ред. М.Селівачова. — К.: Ред. вісн. "Ант", 2002. — 263 с.

Силкин А.В. Строгановское лицевое шитье. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 432 с.

Скурлов В., Смородинова Г. Фаберже и русские придворные ювелиры. — М.: ТЕРРА — Книж. клуб, 2001. — 336 с.

Соколова М.С. Художественная роспись по дереву: Технология нар. худож. промыслов. — М.: Владос, 2002. — 304 с.

Станкевич М. Українське художнє дерево XVI — XX ст. — Львів: Ін-т народознавства, 2002. — 479 с.

100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: Зб. наук. праць / Держ. музей укр. нар. дек. мистецтва, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України; За ред. М.Р.Селівачова. — К.: АртЕк, 2002. — 248 с.: іл.

Сучасне народне мистецтво України: Теорія і реальність / Упоряд. Р.Шмагало. — Львів, 2002. — 78 с.

Традиционная культура: Науч. альманах. — М.: ГРЦРФ, 2001. — N 2(4). — 128 с.

Традиційне й особистісне у мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами IV Гончар. читань. — К.: УЦНК "Музей І.Гончара", 2002. — 423 с.: іл.

Українська керамологія: Нац. наук. щорічник. 2001. Кн. 1 / За ред. О.Пошивайла. — Опішне: Укр. народознавство, 2001. — 384 с.

Уханова И.Н. Народное декоративно-прикладное искусство городов и посадов русского Севера конца XVII - XIX веков. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. — 311 с.

Флерова В.Е. Резная кость юго-востока Европы IX — XII веков: искусство и ремесло: По материалам Саркела — Белой Вежи из коллекции Гос. Эрмитажа. — СПб.: Алетейя, 2001. — 352 с.

Художественный металл России: Материалы конф. памяти Г.Н.Бочарова. — М.: РГГУ, 2001. — 398 с.

Хэрольд Р. Костюмы народов мира: Иллюстр. энциклопедия. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. — 240 с.: ил.

Цветы необычайные: Нар. худож. культура России рубежа веков: Культуровед. перспектива. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 496 с.

Червоних сонць протуберанці: Зб. мистецтвознавч. і культурологічних праць до 100-річчя Катерини Білокур / М-во культури і мистецтв України, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. — К.: АртЕк, 2001. — 128 с.: іл.

НОВОЗНАЙДЕНІ МАЛЮНКИ О. КУЛЬЧИЦЬКОЇ

Ãàëèíà ÄÎÂÆÅÍÎÊ

У творчій спадщині видатної художниці Олени Кульчицької (1877—1967), яка налічує понад чотири тисячі творів різних жанрів, виконаних у різних техніках, є доробок, що становить не лише мистецький, а й науковий інтерес. І цикл “Народне будівництво західних областей України”, і цикл “Західноукраїнський народний одяг”, і твори з циклів про народний побут і звичаї Гуцульщини, у яких художниця “зупинила мить” народного життя, є цінним джерелом для вивчення традиційної народної культури.

Зацікавлення народним побутом і залюбленість у народне мистецтво О. Кульчицька пронесла крізь усе творче життя. Так, датовані нею акварелі з циклу “Західноукраїнський народний одяг” охоплюють близько 40 років.

Значна частина малюнків народного вбрання з Волині, Прикарпаття, Гуцульщини, Покуття, Лемківщини увійшла до упорядкованого самою художницею видання репродукцій 1959 р.[1] Але ні тут, ні в найповнішому каталозі її творів[2] ми не зустріли малюнків тотожних тим, що зберігаються в науково-галузевому архіві ІМФЕ у фонді Інституту українського фольклору (фонд 8, од. зб. 74)[3]. Малюнки одягу та карта з використанням знаків-постатей у народних строях виконані аквареллю на аркушах пожовклого від часу паперу розміром 27, 5 (28) х 37,5 (38). Один малюнок підписано “О. Кульчицька”, три — “О. К.”. На звороті аркушів — назви предметів убрання та місця їхнього походження.

Малюнки знаходяться в одній одиниці зберігання зі статтею Я. В. Гургули “Про народний одяг західних областей УРСР” і є ілюстраціями до неї.

Відомо, що 1944—1963 рр. О. Кульчицька працювала художником у Львівському музеї етнографії та художнього промислу АН УРСР[4]. Але, очевидно, її співпраця з етнографами розпочалася значно раніше. Стаття Я. Гургули з малюнками О. Кульчицької, імовірно, була надіслана до Інституту українського фольклору АН УРСР у 1940 р. для публікації, але тоді опублікована так і не була й залишилася серед матеріалів ІУФ, що тепер складають один із фондів нашого архіву.

1 *Кульчицька О. Л.* Народний одяг Західних областей УРСР. 74 кольорові таблиці. - К., 1959.

2 Олена Кульчицька. Каталог творів. Статтю написав і каталог склав Іван Сенів. - [б. р.].

3 Виняток становить малюнок келефа (табл. 26, № 4). Дуже близькі до наших малюнків зображення бавниці з табл. 53 та лейбика з табл. 40, але вони мають інші паспорти й виконані в чорно-білому варіанті.

4 *Гвоздович С.* Рисунки Олени Кульчицької з фондів Музею етнографії та художнього промислу НАН України // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч... Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань. - К., 1996. - С. 140.

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ ЕТНОЛОГІВ

²ðèíà ÊÎÂÀËÜ-ÔÓ×ÈËÎ

19—20 листопада 2002 року в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського Національної Академії Наук України відбулась Міжнародна наукова конференція “Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура”.

На пленарному засіданні з привітальним словом до учасників конференції звернулися голова Товариства “Україна — світ”, народний депутат України І. Драч та директор ІМФЕ, доктор історичних наук Г.Скрипник. Науковці, які прибули до Києва з усіх регіонів України, а також із Росії і Молдови, заслухали доповіді доктора мистецтвознавства О.Федорука, доктора філософських наук С.Кримського, відомого етнокультуролога Р.Кіся, доктора мистецтвознавства І.Юдкіна, кандидата філологічних наук М.Дмитренка та інших провідних фахівців. У доповідях висвітлювалися проблеми дослідження українського мистецтва та фольклористики в контексті сучасних європейських знань; соціокультурні проблеми духовності у XXI столітті;

культури як динамічної мережі смислів; робилися спроби етимологічного аналізу художнього тексту; висловлювалися міркування щодо підготовки фундаментальних видань.

Після спільного засідання робота конференції велася на круглих столах, укомплектованих відповідно до тематики наукових доповідей. Зокрема, круглий стіл "Проблеми підготовки фундаментальних праць із фольклористики" був присвячений таким темам:

1.Підготовка "Фольклористичного енциклопедичного словника";

2.Видання "Історії української фольклористики: В 2-х томах";

3.Видання повного зібрання "Український національний епос (думи): У 5-ти томах".

Унаслідок жвавого обговорення виступу О.Бріциної, присвяченого проблемам укладання майбутнього "Фольклористичного енциклопедичного словника", було запропоновано видати спершу "Матеріали до Словника", де узагальнити пропозиції фахівців щодо видання такого типу. Корисно було б відкрити веб-сторінку у всесвітній мережі Internet і таким чином залучити до роботи над Словником усіх зацікавлених. Науковці також наголосили на необхідності експедицій, оскільки лише в такий спосіб можна обстежити сучасний стан побутування фольклору в Україні, при тому слід ретельно занотовувати народну термінологію, яку пізніше включити до Словника. Кілька разів звучала думка про те, що не зайвою у сучасних умовах була б і термінологічна конференція. Усі погодились, що видання такого Словника за дотримання зазначених умов, зробить його необхідним для всіх, хто цікавиться народною культурою. В обговоренні взяли участь О.Бріцина, В.Буряк (Дніпропетровськ), І.Головаха, О.Чебанюк, А.Іваницький, М.Дмитренко, Г.Довженок, Л.Іваннікова, В.Осадчук (Харків), Л.Єфремова, Т.Скляр (Глухів).

Проблемі видання "Історії української фольклористики" був присвячений виступ Т.Шевчук "Українська фольклористика 20-х років XX століття". Доповідачка наголосила, що зазначений період був чи не найважливішим у фольклористичному процесі в Україні і відіграв величезну роль у подальшому розвитку не лише української, але й російської та білоруської фольклористики. Він був пов'язаний з іменами таких визначних діячів української культури як М.Грушевський, К.Грушевська, А.Лобода, В.Петров (Київ), Ф.Колеса (Львів), Луговський (Чернігів), Копержинський (Одеса) та ін. Доповідь викликала зацікавлене обговорення і дискусію, у якій взяли участь О.Бріцина, М.Дмитренко, С.Грица, О.Чебанюк, І.Коваль-Фучило, І.Головаха, А.Іваницький.

Питанням підготовки повного видання українського національного епосу були присвячені доповіді С.Грици "Думи та поетика козацького бароко" та І.Коваль-Фучило "Пародійні думи: проблеми вивчення". Відомий вчений, доктор філологічних наук С.Грица не лише виклала свої міркування щодо поетики і генези жанру, але й відповіла на численні запитання стосовно проблем укладання, упорядкування та коментування майбутнього видання. В обговоренні взяли участь М.Дмитренко, Т.Шевчук, Л.Єфремова, О.Бріцина, І.Коваль-Фучило, Ю.Дмитренко.

Крім зазначених доповідей, на круглому столі були обговорені інші проблеми сучасної фольклористики, які стосувались міфологічного мислення народу (В.Буряк), відображення тоталітарного режиму у приказках подолян (В.Вовкодав, Вінниця), традицій харківської фольклорної школи і сучасних етномузикознавчих досліджень Східної України (В.Осадча), суголосності поглядів В.Гнатюка та І.Франка на казки про тварин (Г.Сабат, Дрогобич), баладної мелотипології (Л.Єфремова), календарної обрядовості українців і функції звука і голосу (О.Чебанюк), дитячого фольклору Приазов'я (Т.Мілютина), контекстуального підходу у розгляді проблеми виконавства (І.Головаха), історії полеміки навколо Марусі Чурай (Л.Пономаренко), хронологізації народної музики (А.Іваницький) та деякі інші доповіді. Доповідачі відповідали на запитання учасників круглого столу, висловлювалися міркування і репліки з порушуваних проблем.

Учасники круглого столу "Проблеми підготовки фундаментальних праць із фольклористики" сформулювали ряд пропозицій для подальшої роботи, зокрема:

1.Налагодити експедиційну роботу відділу фольклористики;

2.Зробити веб-сторінку "Фольклористичного енциклопедичного словника" у мережі Internet;

3.Підготувати і видати проспект для видання дум;

4.Провести фольклористичну термінологічну конференцію.

м. Київ